RADAR libros

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 • 18 DE OCTUBRE DE 1998 • AÑO 1 Nº 49

Guillermo Saccomanno *Marguerite Duras, periodista*
En obra *Esther Tusquets y las playas*
Este sí *Un poema de Elizabeth Hardwick*
Reseñas *Andahazi, Bergman, Grüner, moda y ópera*

LA ACADEMIA SEGÚN RAFAELLO SANZIO, LA ESCUELA DE ATENAS (1508-1511): TODA SEMEJANZA CON LA REALIDAD ES ABSOLUTAMENTE PREMEDITADA.

CADA GATO VA POR SU PARED

La Asociación Brasileña de Literaturas Comparadas organiza cada dos años un congreso cuyo nivel de debate lo ha transformado en un punto de referencia insoslayable en América latina. La edición 1998 fue organizada por la Universidad Federal de Santa Catarina (Florianópolis), bajo la presidencia del argentino Raúl Antelo. La sesión inaugural del Congreso fue un debate sobre "Literatura y valor" entre Beatriz Sarlo y Roberto Schwarz (uno de los más importantes críticos de Brasil), coordinado por John Kraniauskas. A continuación reproducimos algunos tramos de ese debate en el que también interviene el crítico británico John Murray.

LITERATURA, POLÍTICA Y VALOR

Beatriz Sarlo –Una pregunta que a mí se me presenta permanentemente en mi práctica como crítica y en mi práctica como profesora, no es tanto cómo diferenciar los productos que circulan *francamente* en el mercado *como productos de mercado* de lo que se llama literatura, sino cómo diferenciar en el interior de lo que hoy se llama –casi peyorativamente– alta literatura o literatura de los letrados. Hay algo que es del orden de la experiencia de lectura que quizás por comodidad uno remite al valor. Es la diferencia que uno puede establecer entre una masa de textos donde tengo -por poner nombres– a Silvina Ocampo, Diamela Eltit, Clarice Lispector y otra masa de textos donde encuentro a Isabel Allende o Laura Esquivel, por ejemplo. La experiencia de lectura de esos textos efectivamente es diferente, y como crítica puedo llegar a observar que la organización lingüístico-formal y la organización semántica de esos textos es diferente. No se trata, pues, de oponer en masa esos textos al teleteatro, o a la historieta, o a la cultura popular. Diría que el problema del valor es un problema que está, en primer lugar, en el espacio de aquellas literaturas que se llaman literatura de los letrados, o literatura alta, o literatura perteneciente al alto modernismo, o literatura de la resistencia estética. Es allí también donde uno hace elecciones que sería bueno que pudieran quedar explícitas. Ahora, al hacer esas elecciones (y estas elecciones son claramente para mí Diamela Eltit, Silvina Ocampo y Clarice Lispector, y no Laura Esquivel o Isabel Allende), lo quiera el crítico o no, está la *mala conciencia del valor*, que es a partir de lo cual se articulan estas elecciones. Y digo *mala conciencia del valor* porque sé que hoy es imposible fundamentar el valor de manera vertical. Es decir, disueltas las fundamentaciones verticalistas del valor, toda valoración queda sin fundamento, profundamente afectada. Este problema no se le plantea sólo a la crítica literaria. Este problema queda planteado centralmente en la política. Un ensayista político de los más importantes de este fin de siglo, Norberto Bobbio, razona de este modo cuando tiene que discurrir sobre la política: cómo podemos fundamentar los derechos humanos –se pregunta Bobbio– si es imposible fundamentar el valor.



Elizabeth Hardwick

En *Arkansas* (1997), penúltimo libro de David Leavitt, el protagonista de la primera nouvelle –David, un novelista acusado de plagio– vende monografías de literatura a los estudiantes de la Universidad de Berkeley, a cambio de sexo. Pero para que los *papers* aprueben con las mejores notas, y para que la relación sexual exista, David sabe cómo escribir: "Intenté que sonara lo más opuesto posible a Elizabeth Hardwick".

La escritora que jamás escribió una oración que sonase académica acaba de publicar su cuarta recopilación de ensayos, *Sight Readings* (una traducción oblicua y socarrona sería *Leído de ojito*), sobre autores (especialmente autoras) norteamericanas. La excepción es la sudafricana Nadine Gordimer: del Sur, como Hardwick, pero de Africa, y –como ella– militante en una lucha *antiapartheid* que en los Estados Unidos llevaba el nombre más elegante, y menos explícito, de "derechos civiles".

La aparición del nuevo volumen de Hardwick coincide con los 35 años de la *New York Review of Books*, la revista que fundó con su cooperativa durante la huelga de diarios de 1963, y que desde entonces contribuyó a editar. Perry Anderson celebró en una muy literal metáfora los méritos de esta empresa transatlántica, que cada 15 puntuales días publica sólo reseñas: escribir en la prosa del mundo, pero sin renunciar a las notas al pie. Así es el estilo de su editora.

La vida de Elizabeth Hardwick, el modo en que decidió regir sus relaciones personales, expresan con precisión *eso* que los historiadores de la literatura americana prefieren clasificar, rápidos y fáciles, bajo la rúbrica de "moralismo". Los críticos de Hardwick la hubieran preferido promiscua, y no fiel hasta la locura y hasta el fin a Robert Lowell, quien pasó buena parte de su vida adulta bajo supervisión o en encierro psiquiátrico hasta su muerte de 1977.

En las viejas preceptivas *toda* prosa, narrativa o no, imaginativa o no, ocupaba un lugar marginal, ínfimo: la prosa era el epílogo de la poesía. El ensayo, después de correrse del margen a un centro precario, ganó una lateralidad asimétrica de la "escritura" universitaria y de unos *massmedia* donde el periodista es fachada para mensajes estandarizados. Ya Theodor W. Adorno señalaba, melancólica y sibilinamente, que la actualidad del ensayo es la actualidad de lo anacrónico. Anacronismo incluso en las formas: es dudoso que el ensayo sea hoy la forma crítica por excelencia de la literatura. Leavitt sabe bien que hoy no hay sexo si escribe como la Hardwick: se fracasa siempre al escribir como quien se ama.

Sleepless nights (1979), el texto más clásico de Hardwick, es una serie de alucinaciones reescritas como un ensayo, o un largo poema en prosa que nos sobresalta bajo la forma novela (como se dice en música "la forma sonata"). El fragmento que sigue –que Hardwick rodea de espacios en blanco– respira con jadeos que no son de cansancio.

Sergio Di Nucci

Tickets, emigraciones, propiedades, deudas,
cambiarse el nombre y volver a recuperarlo
una vez más:
todo esto viene de leer demasiados libros.
De Kentucky a Nueva York, a Boston, a
Maine, a Europa,
arrastrada por un río de párrafos y capítulos,
de versos sin rima,
de pequeños libros traducidos del polaco,
de gruesos volúmenes del ruso
–todos consumidos en noches sedentarias y
sin sueño.
Por cierto, carece del dramatismo de: Yo vi en el
muelle al viejo comandante de barba
blanca,
y firmé para un largo viaje.
Pero, después de todo, "yo" soy una mujer.

Roberto Schwarz –La experiencia literaria es inseparable de la experiencia de la calidad, de aquello que puede cambiar nuestra vida, o sugerimos un sentimiento de alguna manera más apropiado al mundo contemporáneo. Todo eso representa formas de valor. Si el valor se afirmara perentoriamente, "eso es bueno, eso es malo", no sería sino la afirmación de un privilegio o una autoridad: puede ser incluso la afirmación de no querer conversar, un *yo pienso eso y me importa poco lo que usted piensa.*

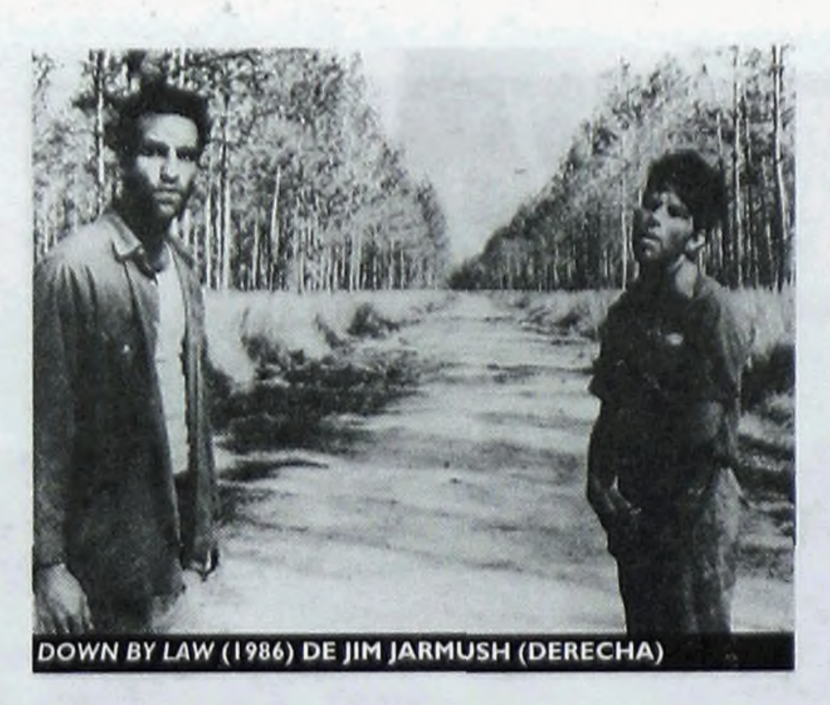
En ese sentido, el juicio de valor es algo que ayuda poco a avanzar, sobre todo porque algunas de las argumentaciones estéticas más interesantes fueron presentadas de manera extremadamente perentoria. Si ustedes leen la crítica de arte de Baudelaire, verán que el tono taxativo en que se formula, esa forma de presentar un punto de vista, es una forma de provocación (y sólo así, de manera oblicua, se transforma en una forma de argumentar). Sea como fuere, lo importante en relación con los juicios de valor es que estén argumentados o que conduzcan a un argumento o que mejoren nuestra comprensión de lo que está en discusión.

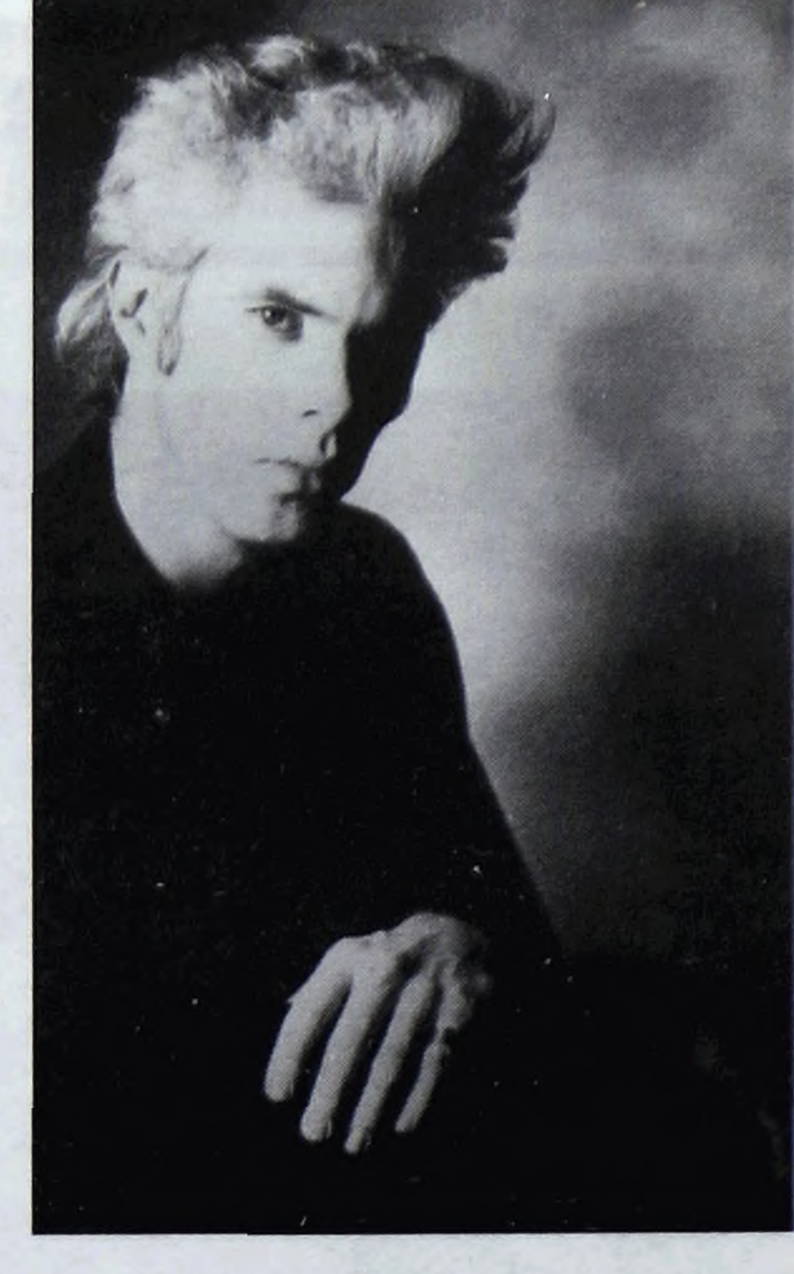
Beatriz Sarlo –Esta pregunta por la pérdida del fundamento del valor no es un avatar que afecta sólo a la crítica literaria o a la crítica estética sino que también está vinculada con el porvenir de los pueblos como es la discusión de los valores en el terreno político. Bobbio, un socialista reformista, alguien que todavía mantiene la diferencia izquierda/derecha como una diferencia sólida y sustancial, al mismo tiempo dice: *los valores sobre los cuales yo discurro no tienen fundamentos.* Es decir que toda elección crítica o política es una elección valorativa que lleva, en este fin de siglo, a la paradoja de su ausencia de fundamento.

Eso me conduce a un segundo problema que es cómo pensar la sociedad y cómo pensamos *en* la sociedad. Yo creo que uno puede pensarla a partir de la metáfora del tejido de voces donde, en todo caso, "cada gato irá por su pared". Una sociedad es un tejido de voces donde estas voces se interceptan, cada una con su dinámica. Pero otros dicen que una sociedad es un conflicto de voces donde, entonces, cada gato no va por su pared sino que hay una pared a la cual aspiran varios gatos, es decir, un espacio en el cual las voces se encuentran para disputar. Y esta idea de una sociedad en conflicto de voces es la idea que yo tengo de lo social y mi idea de la literatura no es una idea lejana a la idea que tengo de la sociedad. Entonces la idea del conflicto y de que el conflicto *es un conflicto de valores* es la idea que me permite a mí pensar desde los textos literarios hasta las prácticas sociales.

Roberto Schwarz –Debemos preguntarnos en qué ámbito aparece el juicio de valor. Puede aparecer en el ámbito de un elite, y allí funciona como la confirmación de un sentimiento de la propia superioridad o, incluso, de la superioridad que los excluidos de esa élite le atribuyen. Puede funcionar en un ámbito de especialización, donde, conservando alguna de estas características, debe tener un fundamento explicativo, lo que es ya un poco diferente. Puede aparecer, también, en el ámbito más general del "público", e inclusive puede organizar grupos con intereses violentamente opuestos, que es el caso más interesante porque es el que más dice respecto de la situación del debate literario.

Esta pregunta por el juicio de valor tiene hoy como referencia la extraordinaria profundización de la mercantilización de la cultura de nuestro tiempo. Hay una tendencia inmediata, es claro, a polarizar en términos de mercantil/no mercantil: lo que es mercantil sería malo, lo que no es mercantil sería bueno, o lo que no es mercantil está caduco, y lo que es mercantil es más apropiado a nuestro tiempo. Pienso que es necesario relativizar esta polaridad para situarse correctamente en el mundo contemporáneo. Hoy, hasta los artistas más sofisticados, más atentos a la lógica interna de su producción, saben que la sociedad se ha mercantilizado. De modo que aunque sea negativamente la forma mercantil está presente en su producción. Quiero decir: el artista para el cual la sociedad de mercado no existe, no existe él mismo. Y una buena parte de los artistas más apreciables hacen considerables cálculos de mercado. En ese sentido, una parte de esta oposición se vació históricamente, lo que coloca a la crítica en una situación nada fácil e interesante por eso mismo: situarse con el máximo rigor frente a la totalidad de la cultura, dejando de lado la cuestión de lo erudito/no erudito, porque una buena parte de la producción erudita, como podemos comprobar, es pura hojarasca, y una pequeña parte de la cultura popular, con certeza, es muy rigurosa. De modo que pienso que una posición en relación con estos problemas se vuelve *un punto de vista general para el análisis crítico de la sociedad contemporánea.* La adopción de este punto de vista exigente en relación con la sociedad contemporánea en su conjunto lleva naturalmente a una posición de crítica extremada, a una posición muy incómoda, a una posición, si quisiéramos darle un rótulo, más o menos frankfurteriana.


DOWN BY LAW (1986) DE JIM JARMUSH (DERECHA)



DE LA NOVELA AL VIDEOCLIP

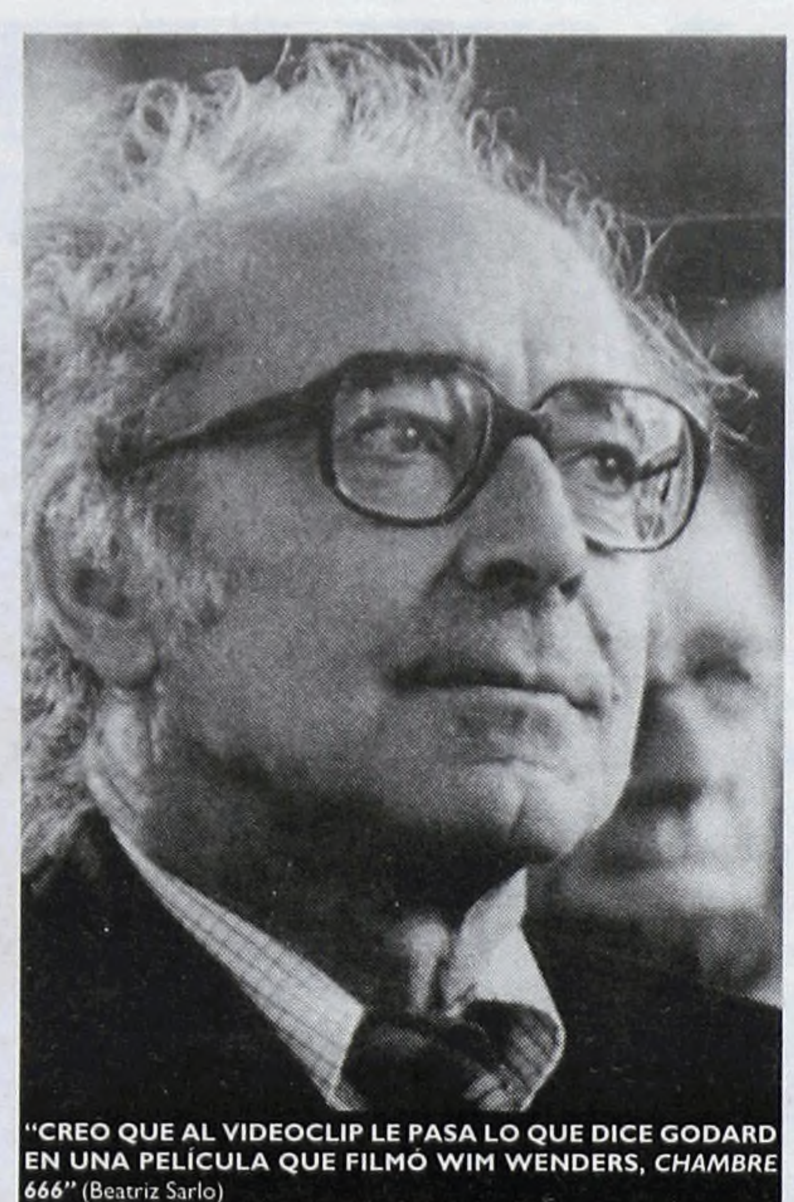
Beatriz Sarlo –Todos nosotros sabemos que la novela, como género, nace en un determinado momento: es un género decimonónico con grandes novelas en el siglo veinte. Sabemos también que no es, afortunadamente, un género eterno, como no fueron eternos las catedrales góticas y como no fueron eternos los poemas de gesta: es decir, que son formas históricas. Se siguen produciendo novelas porque el impulso de la novela es un impulso muy fuerte. Hoy parece haber otros géneros hegemónicos... No elegiría, por ejemplo, los videoclips, de los cuales soy adicta, para hacer una comparación con la densidad representativa de una novela del siglo diecinueve, pero tengo una lista de cosas de los últimos diez años que creo que tiene esa misma densidad representativa, y no son videoclips. Creo que al videoclip le pasa lo que dice Godard en una película que filmó Wim Wenders, *Chambre 666.* En un hotel en Cannes, Wenders le pregunta a Godard sobre el montaje y entonces Godard dice: bueno, el montaje puede ser la publicidad o puede ser Eisenstein. Cuando hay que montar más de tres minutos de imagen, es necesario decir algo con mucha densidad: entonces es Eisenstein. Cuando hay que montar menos de tres minutos de imagen, se puede decir algo de muy baja densidad, entonces es la publicidad. Eso dice Godard en esa entrevista. Pero para no guarecerme ahora bajo la figura maldita de un representante del alto modernismo como es Godard, yo nombraría otras obras. Creo que el *Mistery Train* de Jim Jarmush es una obra extremadamente representativa. Uno podría decir que Jim Jarmush se asemeja bastante a un Machado de Assis –para hacer una comparación imposible. Ahí vemos el carácter plano de la historia contemporánea. El carácter plano de la experiencia contemporánea está traspuesto en imágenes mediante el carácter plano de los travellings de esa película. Cuando los personajes aparecen recorriendo Nashville con sus valijas, la cámara hace unos travellings con arcos detrás: ahí hay algo de la experiencia que está capturado de manera extremadamente original. La última gran película de Chantal Ackerman –por supuesto me disculpo, es una directora remanente de la alta vanguardia, pero en todo caso *no* es una novela–, *Del Este*, es uno de los textos más densos sobre lo que sucedió en los países del socialismo real después de la caída del Muro de Berlín. Esa película de Chantal Ackerman está armada sobre dos tipos de planos, un travelling que va de derecha a izquierda permanentemente sobre colas de gente en la nieve y unos planos fijos de gente, en el interior de casas muy precarias, que nos muestran cómo sobreviven a la caída del Muro. Podríamos decir que ahí hay densidad, que eso es representativo. Pero no excluiría algunas novelas. Por ejemplo, la penúltima novela de Nathalie Sarraute. Es una novela sobre la destrucción del lenguaje en la vejez, la pérdida del lenguaje en la vejez. La novela empieza con la narradora tratando de recordar el nombre de Archimboldo, que ha perdido para siempre. No puede traer a la novela el nombre de Archimboldo. Es una novela sobre la pérdida del lenguaje en la vejez pero también, quizás, un canto de cisne sobre la pérdida del lenguaje, sobre ciertas pérdidas de la vitalidad del lenguaje en las sociedades contemporáneas. Es decir, sobre este punto no tengo una posición nostálgica frente a las grandes obras publicadas entre 1922 y 1938 (para decirlo de algún modo). Encuentro que hay zonas muy fuertes del arte contemporáneo que son zonas no tanto representativas a la manera realista del siglo diecinueve, pero que son zonas que organizan la experiencia contemporánea de manera densa, formalmente interesante y significativa. Entonces, yo quisiera realmente liberarme del cliché que reúne videoclip con Machado de Assis. No quiero este arco porque del videoclip a Machado de Assis ha sucedido el siglo XX, ha sucedido Godard, ha sucedido Chantal Ackerman. Sucede, afortunadamente, todavía Nathalie Sarraute, ha sucedido Thomas Bernhard. Sucede Jim Jarmusch, sucede Kiarostami, suceden los videos de Bill Viola. Es decir: sucede y sigue sucediendo el siglo XX y mi mirada no es nostálgica. Creo, entonces, que todavía sucede mucho, y no es simplemente, me parece, ese arco. Entonces no quiero ese arco. No quiero entrar en ese arco, tengo otras alternativas, ¿no?

John Kraniauskas –Esta es una pregunta rápida: ¿no ves ninguna diferenciación dentro del videoclip? Es decir, ¿no ves ninguna posibilidad para cierta densidad dentro del videoclip?

Beatriz Sarlo –Sí, sí. Sería absurdo no ver una diferenciación. En las horas y horas que transmite MTV, esa diferenciación existe. El videoclip de Luis Miguel evidentemente no es lo mismo que una... Lo que digo es que no qui-

"El artista para el cual la sociedad de mercado no existe, no existe él mismo. Y muchos de los artistas más apreciables hacen considerables cálculos de mercado. En ese sentido, una parte de esta oposición se vació históricamente, lo que coloca a la crítica en una situación nada fácil e interesante por eso mismo." (Roberto Schwartz)





"CREO QUE AL VIDEOCLIP LE PASA LO QUE DICE GODARD EN UNA PELÍCULA QUE FILMÓ WIM WENDERS, *CHAMBRE 666*" (Beatriz Sarlo)

siera terminar en el videoclip. No quiero aceptar ese arco porque hay cosas que están sucediendo en el mundo del cine, en el mundo de la música y en el mundo de la literatura que no son *puro pasado*. Bueno, se puede decir que Nathalie Sarraute sería puro pasado. Pero Chantal Ackerman tiene cuarenta y tres años; Jim Jarmush tiene cuarenta; Bill Viola tiene cuarenta y ocho. Entonces no estoy hablando del pasado, estoy hablando de gente que es más joven que los rockeros, que es más joven que los Rolling Stones envejecidos, que es más joven que esos rockeros en decadencia.

John Kraniauskas–Sí, pero ¿no hay diferentes presentes? Es decir, es posible que no estés hablando del pasado, pero ¿no hay diferentes presentes?

Beatriz Sarlo –Sí, yo creo que hay diferentes presentes. Reivindico más bien el lugar de *mi* presente porque yo creo que el lugar de mi presente es el lugar que está más expuesto: es *el lugar* lo que me afecta en esta pregunta.

"Tengo una pregunta para Beatriz. La pregunta es: ¿No te preocupa que tus gustos y tus valores sean tan comunes? La lista que nos presentás –Nathalie Sarraute, Jim Jarmush, Chantal Ackerman, Diamela Eltit–, es como una lista estereotipada de los gustos del intelectual." (John Murray)

MTV tiene miles de millares de dólares y Jim Jarmush no. Bill Viola tampoco. Es decir, que el lugar que yo veo como resistente no es el lugar del videoclip. Es el lugar de Bill Viola que tiene que sacar una beca de la fundación tal para hacer uno de sus videos. Y Jim Jarmush, que tiene una carrera oscilante y de quien no sabemos cuál será su destino. Entonces, realmente, no me interesa hacerme responsable, no me interesa mucho la defensa de MTV, aun cuando haya cosas interesantes ahí adentro. Yo diría que así como se dice que hay etnias en peligro, hay un arte en peligro. Jim Jarmush, quien después de su gran éxito en *Down by Law*, tuvo enormes dificultades porque hay un mercado que odia a Jarmush. No es que les resulte indiferente, directamente el mercado no quiere que gente como Jarmush filme. Y Chantal Ackerman tiene que presentar su película, *Del Este*, en el Museo Judío de Nueva York porque no va a encontrar un solo cine que presente sus películas. Entonces, hay clips interesantes, sí. Pero la verdad es que ciertas existencias –la existencia del videoclip– están garantizadas mientras la existencia de Chantal Ackerman no está garantizada.

LOCAL/GLOBAL

John Murray–Tengo una pregunta para Beatriz que viene de mi propia autobiografía. La pregunta es: ¿No te preocupa que tus gustos y tus valores sean tan comunes? La lista que nos presentás –Nathalie Sarraute, Jim Jarmush, Chantal Ackerman, Diamela Eltit– es como una lista estereotipada de los gustos del intelectual. Si quisiéramos, por ejemplo, escribir un manual universitario para el intelectual de hace diez años en Inglaterra (estoy pensando en mi propia experiencia), un manual sobre cómo parecer *cool*, sobre cómo parecer un estudiante que quiere ser un intelectual, para empezar, tendrías esa lista. Después, vestirse de negro, fumar preferiblemente cigarros franceses... una serie de usos que vienen juntos y que no son conflictivos entre sí. O sea, que podríamos discutir si es mejor *Down by Law* o *Strangers than Paradise*, pero realmente estamos de acuerdo en que son "mejores" que los films comerciales. Y podríamos ir a cualquier bar, o cualquier universidad en Estados Unidos, en Inglaterra... Probablemente aquí en Florianópolis hay un club de cine donde haya gente vestida de negro, escuchando a Talking Heads, y hablando de Nathalie Sarraute. Con pocas diferencias, podríamos poner "Inglaterra" o "Buenos Aires" y el resultado sería el mismo. La pregunta es ¿por qué esos gustos son tan comunes? A mí me parece, puedo equivocarme, pero realmente creo que no se necesita mucho coraje para sostener esos valores.

Beatriz Sarlo–Es probable. Es probable que mis gustos sean comunes y que además marquen un problema que no tocamos, pero que es un problema presente: la globalización. Los intelectuales nos parecemos, sin duda. Yo celebro que mis gustos sean comunes. Me parece mucho peor cuando los intelectuales se ponen a hablar bien de la última película de Scorsese. O sea que me parece bien que hablen bien de Jarmush. Pero yo más bien plantearía la cuestión desde otro lugar que es el lugar no de los gustos sino el lugar de la producción. Es decir, lo que a mí me parece que sería más interesante es pensar el lugar de los productores, de los productores de estos productos. Pensando en el caso de la Argentina, lo que yo sé es que los nuevos novelistas, los que están tratando de emerger, no encuentran un espacio editorial para ser publicados. Del lado de la producción habría que decir, bueno, veamos cómo esto se está articulando. Vos me preguntás cómo no tengo problema con que me guste Jarmush o Godard. De todas maneras, eso no es importante porque ni yo filmo ni escribo ficción. Sí tengo problemas porque hay diez novelas inéditas que conozco que están en el cajón de sus autores, y eso tiene que ver con el mercado. Sí tengo problemas porque uno de los músicos jóvenes más interesantes que está produciendo algo que hace colisionar el rock y la música culta, Federico Simpse, sólo pueda ser escuchado una vez por año en el Instituto Goethe durante veinte minutos. Sí tengo problemas porque me parece que el problema de los productores es un problema para encararlo de manera central. Entonces yo te diría: no nos hagamos problemas por nuestros gustos. Finalmente ni yo ni vos somos novelistas, ni vos ni yo somos directores de cine. Pero quizás el problema es diferente para unos terceros que son directores de cine y que son novelistas, para quienes es una acción política y de política cultural plantearse ese problema. El problema no es cómo se produce un videoclip porque evidentemente hay un mercado preparado para eso, el problema es cómo hay otra zona de los productores, de los "creadores" o de los artistas, que encuentran enormes dificultades para estar en el mercado de cultura capitalista.

John Murray–Estoy diciendo que sí hay un mercado, y es un mercado fuerte, es un mercado en todo el mundo, y es un mercado que no va a desaparecer...

Beatriz Sarlo –Pero sí, podemos tomar cualquier producto y hablar de él. Stanley Donen: por qué no discutimos exactamente sobre Stanley Donen, *Cantando bajo la lluvia*, por supuesto es una de las diez grandes películas que hay en la historia del cine. Discutamos sobre Stanley Donen porque entonces ahí vamos a poder discutir qué es la densidad, qué es esa enorme densidad formal que tiene *Cantando bajo la lluvia*. Esa es una película de una enorme complejidad formal. Hablemos de eso. Más que vivir diciéndonos unos a otros que los valores no tienen fundamento, lo cual se torna terriblemente aburrido, hablemos de esas cosas. No en vano los films de Stanley Donen tienen números enteros de *Cahiers du Cinéma*, números enteros de *Positif* dedicados a ellos. Estoy de acuerdo, estoy de acuerdo totalmente. Pero discutamos la cosa.♣



LOS EXPEDIENTES X

Enigmáticos episodios de la vida literaria

¿Quién no hubiera preferido ir a la inauguración de Yoko Ono? Pero el deber es el deber: el jueves pasado en el ICI se presentaba la antología *virtual* de la nueva poesía argentina *Monstruos: el sueño de la poesía*, con selección y prólogo de Arturo Carrera. Por algún capricho de producción se trata de 37 poetas menores de 37 años de edad. Es como decir: "Sí, es por capricho, ¿y qué?". Determinar que la juventud llega hasta los 37 años es un poco abusivo, ¿no? Pero bueno, ése es uno de los hallazgos poéticos típicos de Arturito Carrera; el título es otro de ellos: no cualquier poeta aceptaría integrar una antología llamada *Monstruos*, salvo que se aclare que ése es el sueño de la poesía (y no el de la razón, etc.) y que se trate del primer proyecto "de envergadura" en soporte digital: la antología sólo puede leerse en Internet en la dirección **www.icibaires.org.ar** –con suerte a partir de este mismo domingo.

La lista de los antologizados coincide, casi, con la de los que estaban en el acto de presentación que, como no podía ser de otra manera, funcionaba sobre música tecno muy suave. Algunos poetas no estaban, porque son del interior del país, pero en compensación había muchos acompañantes. Estaban Ariel Schettini y Gabriela Bejerman (llevando bajo el brazo el número 5 de *Nunca, nunca quisiera irme a casa*, la revista que edita junto con su novio Gary Pimiento), estaban Gustavo Alvarez Núñez, poeta, periodista y *rocker*, Guillermo Saavedra, Marina Mariasch y Santiago Llach. Estaba Pablo Pérez –el autor de *Un año sin amor*–, luciendo tatuaje nuevo. A alguien –¿un poeta?– se le ocurrió la idea genial de tatuarse el símbolo de Windows. No estaban Teresa Arijón ni Andy Nachón ni Martín Prieto. Estaban Daniel García Helder, Roxana Páez, Federico Novick y, por supuesto, José Tono Martínez –quien el día anterior había presentado a la prensa su grupo de presión "El siglo XXI será Buenos Aires o no será" orientado a conseguir, en lo inmediato, la apertura de más bares y más barras.

Otros antologizados –en el índice aparecen ordenados de acuerdo con el apellido, lo que parece estar convirtiéndose en el toque de moda en las antologías de poesía– son: Eduardo Ainbinder, Bárbara Belloc, Pablo Martín Betelu, Osvaldo Bossi, Marilin Briante, Fabián Casas, Walter Cassara, Selva Dipasquale, Edgardo Dobry, Martín Gambarotta, Fernanda Laguna, Silvio Mattoni, Fernando Molle, Santiago Pintabona, Guillermo Piro, Sergio Raimondi, Martín Rodríguez, Alejandro Rubio, Gabriel Saccone, Santiago Vega, José Villa, Verónica Viola Fisher y Laura Wittner. El diseño de la antología es de Gustavo Romano y los retratos fotográficos de Luis Martín.

¿Será ésta, se preguntaba Tono Martínez en la presentación, la antología de la poesía futura? Faltaba, por lo pronto, Vana Andreini.

Marita Chambers



INFANTILES

Aunque el protagonista de *Damas y caballeros* de Luis Salinas (Norma, 148 páginas, $ 9) se llama Ruy Roldán Díaz de Quijano, no es un caballero de una novela medieval. O por lo menos no lo es al principio de esta historia. Ruy es un alumno de quinto grado y lo preocupante del caso (para sus compañeros de grado) es que la señorita Carlotta todavía lo acompaña de la mano hasta la calle y que Ruy tiene aspecto de traga. Pero en el fondo, lo que Ruy adora son las novelas de caballería, igual que su maestra.

En ocasión del acto de fin de año, la maestra Carlotta escribe una obra de teatro que resulta una mezcla del *Quijote*, *La espada en la piedra* y otras tantas historias tradicionales. Pero en medio de la función, las cosas comienzan a salir mal: Ruy, que fue elegido para el protagónico, no puede sacar la espada de la piedra porque sus amigos la pegaron y la representación se complica. Anselmi, el coprotagonista de la obra, golpea con su espada a Ruy, que no puede defenderse y cae al piso al lado de una caja de lustrabotas. Tras recitar una inscripción grabada en bronce en uno de los lados de la caja, Ruy recuerda la profecía encontrada en un chicle, decide lustrarse los zapatos y sucede el hechizo: de una nube surge el espíritu del mocasín, con aspecto de indio, que convertirá a Ruy en un verdadero caballero y modificará todos los personajes de la historia para ponerlos a la altura de la novela. Así, Ruy se convierte en el Caballero Plateado, la Piojo en una princesa secuestrada en una torre, Anselmi en Batman, una gata en Gatúbela, la directora en la hechizera Morgana y las maestras en campesinas. De ahí en adelante, la historia se convierte en una novela de caballería pero *aggiornada* a nuestro tiempo (por ejemplo, la princesa escapa de la torre haciendo una trenza con un chicle gigante) y mezclando otras novelas y cuentos, también muy conocidos, como en el momento en que el Gran Jefe Indio y el Caballero Plateado se encuentran con el Gato con Botas a la orilla de un río gritando que el Marqués de Carabás se ahoga.

La diversidad y cantidad de personajes (alrededor de diez) permite que varias acciones puedan sucederse en paralelo, dando mayor agilidad a una trama que aumenta en tensión, despertando constantemente el interés del lector a través de nuevas situaciones. La historia está contada en un muy logrado tono de humor que potencian –más allá de las referencias intertextuales– las alusiones que se hacen cuando la novela *se vuelve* de caballería a lo que les sucede a los mismo personajes en la vida real. Como cuando Ruy pregunta quién es Lili y la Piojo le contesta que es la chica que se sienta detrás de él en la clase. Mientras que el Gran Jefe Indio destaca en todo *momento que lo* interesante de la aventura no está solamente en alcanzar el objetivo, sino en entretenerse en el camino.

Por otro lado, *El dramático caso de las señoras iguales*, de Beatriz Ferro (Sudamericana, 62 páginas, $ 8) se presenta como un libro de cuentos para chicos un poco más pequeños. Ferro, autora de *Dos semanas de película* y *Versos de bakelita*, recorre –a través de ocho relatos ilustrados por Juan Deleau– pequeñas situaciones casi anecdóticas que cierran sobre sí mismas, comprensibles para los más pequeños. En el cuento que da título al libro, cuatro señoras iguales se confunden sus idénticos paquetes; y en los demás, se cuenta la historia de un señor, con un metro amarillo de madera, que mide todo lo que encuentra a su alcance; la circular historia de la antropóloga Socorro Dolores Amparo Remedios Consuelo y de su nuevo nombre; un listado de cosas que no pueden dejarse de hacer en un día perfecto; y la historia de un perro que se entristece por los amos que abandonan a sus perros y de tanto pensar arroja ideas al aire, para terminar haciendo malabares.

Pablo Mendívil

Decir la verdad

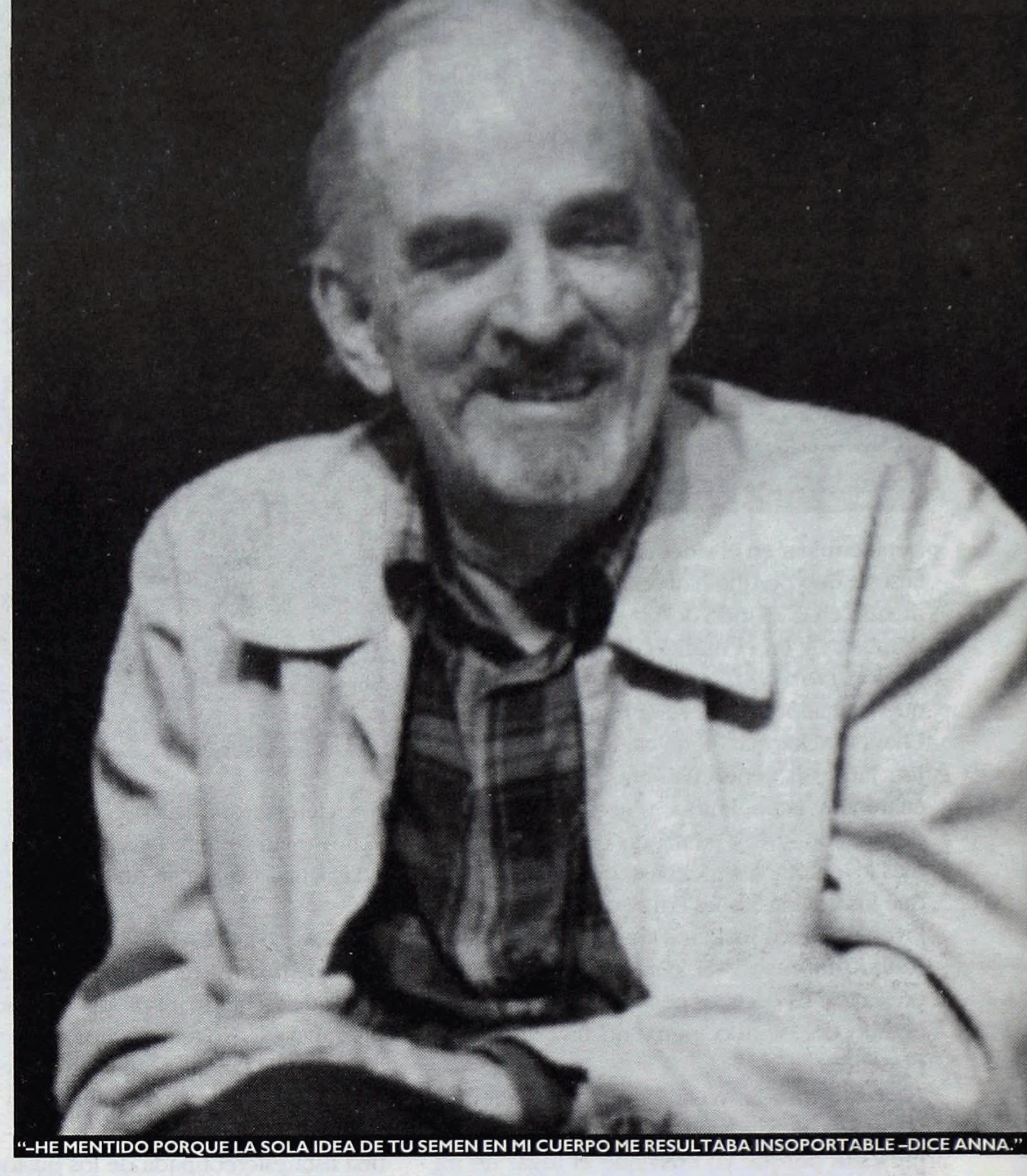


CONVERSACIONES ÍNTIMAS
Ingmar Bergman
trad. Marina Torres
Tusquets
Barcelona, 1998
158 págs. $14

por Sandra Russo

Son cinco conversaciones íntimas y un epílogo. No están cronológicamente ordenadas. Son nudos argumentales y sentimentales de una vida, la de Anna Akerblom, esposa del pastor Henrik y madre de tres niños, quien a sus treinta y pico, en 1925, "se da cuenta de que no llegará nunca más hondo en sí misma que en este instante". Acaba de confesarle al tío Jacob, su consejero, que no ama a su marido y que tiene un amante mucho menor que ella desde hace casi un año. Anna, una mujer bella que no llama la atención, prolija, discreta, enérgica, acaba de confesar mucho más que una infidelidad. Ha decidido obedecerse.

Ingmar Bergman, al borde de sus 80, escribió esta novela que fue llevada al cine por Liv Ullmann sin poder desembarazarse –y es una gloria que no lo hiciera– de su ojo cinematográfico, que presta al lector. Transcurre en tiempo presente, como un guión o una obra teatral, con acciones y sensaciones de los personajes superponiéndose, con un narrador misterioso al que es difícil descubrir en la escena, e incluye, en algunos de los mejores pasajes del texto, las dudas de ese narrador, dudas cinematográficas, pero en el sentido de que todo suceso vital es pasible de ser cinematográfico: sólo hace falta un ojo que lo mire. No que lo cuente: que lo mire.



"–HE MENTIDO PORQUE LA SOLA IDEA DE TU SEMEN EN MI CUERPO ME RESULTABA INSOPORTABLE –DICE ANNA."

En la segunda conversación, en la que Anna le aclara a su marido el bochornoso estado de su relación –que él se empeña en no advertir–, Henrik reacciona con una irritante y falsa compasión, esa que quien experimenta supone que debe sentir, pero que no siente. Su mujer le está diciendo, a la manera sueca –civilizada y tosca al mismo tiempo, tan brutalmente sincera– que nunca en sus doce años de matrimonio el sexo fue otra cosa que una molestia rápida y por suerte no demasiado frecuente. Y que no ha quedado embarazada de su amante porque después del último parto ya no puede.

–¿Por qué me has dicho entonces que tengo que tener cuidado? ¿Por qué me has mentido? –pregunta él, ya arrojado al abismo de querer saber hasta el último detalle.

–He mentido porque la sola idea de tu semen en mi cuerpo me resultaba insoportable –dice Anna.

Es entonces cuando el narrador, que se asoma a la destrucción de sus personajes, hace que se ilumine su propia confusión, y construye sobre sus propias dudas el esqueleto de preguntas que van más allá de la historia de Anna y Henrik. "¿Qué aspecto tiene la verdad? No cómo fue en la realidad, eso carece de interés. Sino simplemente esto: cómo se representa la verdad o... cómo se dislocan y se forman, se deforman los pensamientos de los protagonistas, sus sentimientos, su propensión a la angustia y así hasta el infinito. Tengo que detenerme y andar con cautela: *tú me asestas una puñalada mortal. Yo te asesto una puñalada mortal.* El paisaje anímico de los protagonistas sufre una violenta sacudida, como una catástrofe natural. ¿Es posible siquiera describir eso? Y lo más importante: ¿no son las consecuencias a largo plazo las que se van haciendo visibles poco a poco en cuerpos, almas, sentidos y rasgos de la cara, tal vez mucho después de la conmoción misma?"

Bergman escribe en presente como quien ve. Y lo que se pregunta es cómo ver lo invisible, lo que en la vida misma no se puede capturar en un instante porque se trata de procesos en cuyo curso los hombres y las mujeres mutan, se enaltecen o se degradan. Esa parece ser la pregunta que, más allá de esta historia, el director sueco se ha hecho toda la vida.♣

Tecnorama: la poesía



POESÍA-BUENOS AIRES NO DUERME '98
AAVV
Eudeba
Buenos Aires, 1998
88 págs. $ 8

por Delfina Muschietti

Tema: estado de la poesía joven, hoy. Recorte del objeto: la muestra de poesía *Buenos Aires no duerme* 1998. Allí figuran muchos de los poetas jóvenes que leen sus textos en el ciclo del Centro Cultural Ricardo Rojas "La voz del erizo", otros que desconocíamos hasta este momento, y otros que faltan en esta selección y es indispensable considerar. Por ejemplo, los poetas que publicaron o publicarán en Siesta (Anahí Mallol, Vanna Andreini, Marina Mariasch, Carolina Cazes, Santiago Llach, Karina Macció, Walter Casara), y también Ariel Schettini, Pablo Pérez, Verónica Viola Fischer, Bárbara Belloc, Martín Rodríguez y Alberto Fritz, un poeta de Viedma. La larga lista basta para afirmar lo que se dice cada vez más frecuentemente en Buenos Aires: los jóvenes escriben poesía, y cada vez más, atraídos quizás por la fragmentación, la veloz intensidad que el género les propone y la posibilidad infinita de experimentar con el lenguaje –como los chicos, exponiendo el cuerpo y la experiencia en los límites de la subjetividad–.

La propuesta de esta selección es variable y heterogénea, aunque se puedan pensar ciertas líneas posibles de conexión. Hace un tiempo se propuso, a propósito del fenómeno *Titanic*, un término revelador: *tecno-romanticismo*. Tal vez sea posible trasladar la partícula tecno como base de esta nueva *pleiade*. Así, podrían leerse formas *tecno-kitsch-a-lo-Barbie* en algunas chicas (pensar en el clip de Aqua) o, en los antípodas, *tecno popular-masculino* (en algunos varones que exhiben desafiantes el estereotipo reo), o *tecno-arcaico* (con variantes orientales, o griegas), o *tecno-Perlongher*, o *tecno-new age* o *tecno-ecológico* (en el esfuerzo de exhibir lo



Ekizabeth Frink, *Cabeza con gafas* (1969)

animal o vegetal como "natural"), o *tecno-fri volo* (la poesía-disco, o la que se ocupa de enlistar nombres de diseñadores de moda, y desarticularlos como lenguaje), o la *tecno Plath* (que desarticula las relaciones familia res y las exhibe con la violencia de Taranti



INFANTILES

Aunque el protagonista de *Damas y caballeros* de Luis Salinas (Norma, 148 páginas, $ 9) se llama Ruy Roldán Díaz de Quijano, no es un caballero de una novela medieval. O por lo menos no lo es al principio de esta historia. Ruy es un alumno de quinto grado y lo preocupante del caso (para sus compañeros de grado) es que la señorita Carlotta todavía lo acompaña de la mano hasta la calle y que Ruy tiene aspecto de traga. Pero en el fondo, lo que Ruy adora son las novelas de caballería, igual que su maestra.

En ocasión del acto de fin de año, la maestra Carlotta escribe una obra de teatro que resulta una mezcla del *Quijote*, *La espada en la piedra* y otras tantas historias tradicionales. Pero en medio de la función, las cosas comienzan a salir mal: Ruy, que fue elegido para el protagónico, no puede sacar la espada de la piedra porque sus amigos la pegaron y la representación se complica. Anselmi, el coprotagonista de la obra, golpea con su espada a Ruy, que no puede defenderse y cae al piso al lado de una caja de lustrabotas. Tras recitar una inscripción grabada en bronce en uno de los lados de la caja, Ruy recuerda la profecía encontrada en un chicle, decide lustrarse los zapatos y sucede el hechizo: de una nube surge el espíritu del mocasín, con aspecto de indio, que convertirá a Ruy en un verdadero caballero y modificará todos los personajes de la historia para ponerlos a la altura de la novela. Así, Ruy se convierte en el Caballero Plateado, la Piojo en una princesa secuestrada en una torre, Anselmi en Batman, una gata en Gatúbela, la directora en la hechizera Morgana y las maestras en campesinas. De ahí en adelante, la historia se convierte en una novela de caballería pero *aggiornada* a nuestro tiempo (por ejemplo, la princesa escapa de la torre haciendo una trenza con un chicle gigante) y mezclando otras novelas y cuentos, también muy conocidos, como en el momento en que el Gran Jefe Indio y el Caballero Plateado se encuentran con el Gato con Botas a la orilla de un río gritando que el Marqués de Carabás se ahoga.

La diversidad y cantidad de personajes (alrededor de diez) permite que varias acciones puedan sucederse en paralelo, dando mayor agilidad a una trama que aumenta en tensión, despertando constantemente el interés del lector a través de nuevas situaciones. La historia está contada en un muy logrado tono de humor que potencian –más allá de las referencias intertextuales– las alusiones que se hacen cuando la novela *se vuelve* de caballería a lo que les sucede a los mismo personajes en la vida real. Como cuando Ruy pregunta quién es Lili y la Piojo le contesta que es la chica que se sienta detrás de él en la clase. Mientras que el Gran Jefe Indio destaca en todo momento que lo interesante de la aventura no está solamente en alcanzar el objetivo, sino en entretenerse en el camino.

Por otro lado, *El dramático caso de las señoras iguales*, de Beatriz Ferro (Sudamericana, 62 páginas, $ 8) se presenta como un libro de cuentos para chicos un poco más pequeños. Ferro, autora de *Dos semanas de película* y *Versos de bakelita*, recorre –a través de ocho relatos ilustrados por Juan Deleau– pequeñas situaciones casi anecdóticas que cierran sobre sí mismas, comprensibles para los más pequeños. En el cuento que da título al libro, cuatro señoras iguales se confunden sus idénticos paquetes; y en los demás, se cuenta la historia de un señor, con un metro amarillo de madera, que mide todo lo que encuentra a su alcance; la circular historia de la antropóloga Socorro Dolores Amparo Remedios Consuelo y de su nuevo nombre; un listado de cosas que no pueden dejarse de hacer en un día perfecto; y la historia de un perro que se entristece por los amos que abandonan a sus perros y de tanto pensar arroja ideas al aire, para terminar haciendo malabares.

Pablo Mendívil

Decir la verdad



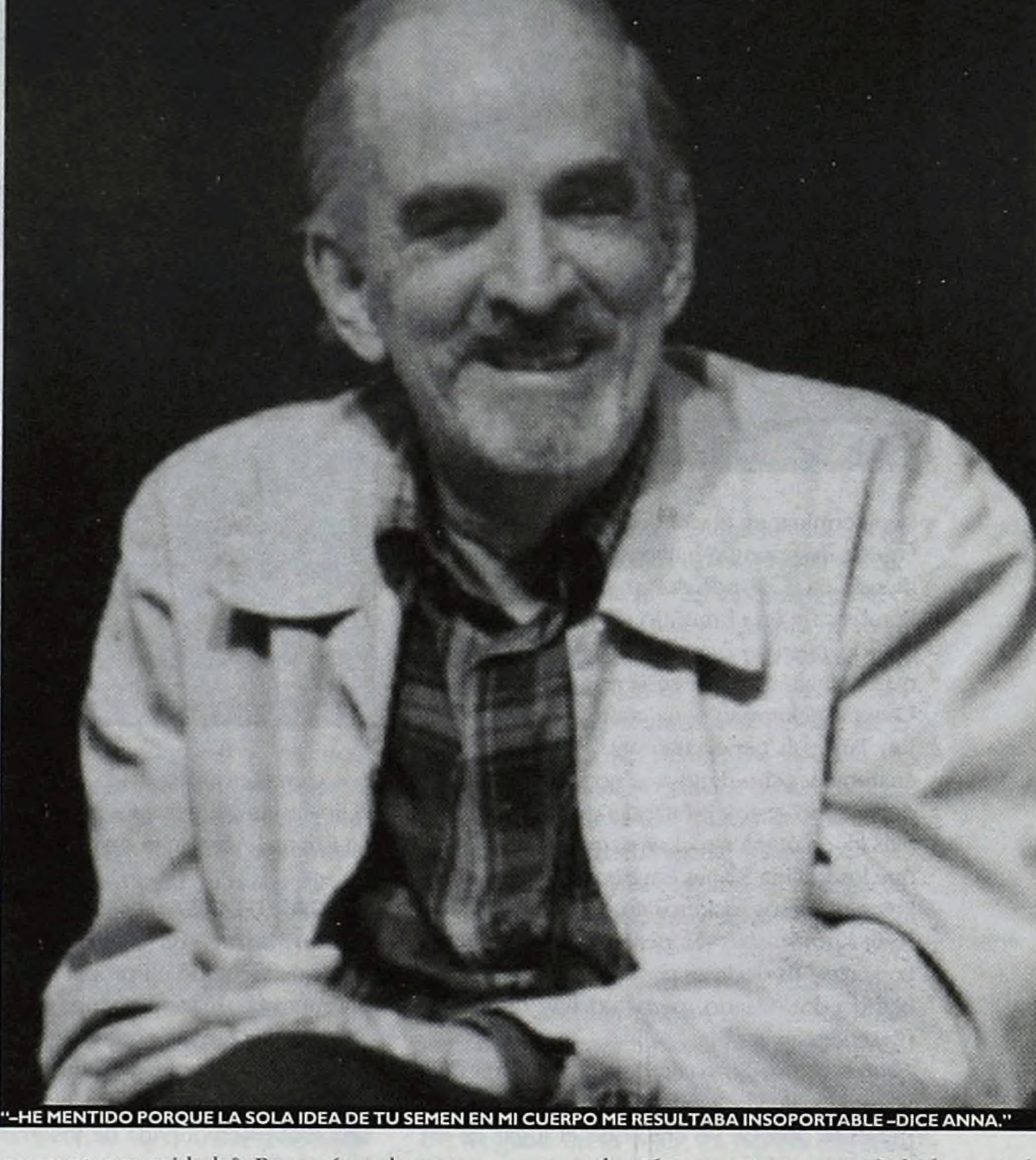
CONVERSACIONES ÍNTIMAS
Ingmar Bergman
trad. Marina Torres
Tusquets
Barcelona, 1998
158 págs. $14

por Sandra Russo

Son cinco conversaciones íntimas y un epílogo. No están cronológicamente ordenadas. Son nudos argumentales y sentimentales de una vida, la de Anna Akerblom, esposa del pastor Henrik y madre de tres niños, quien a sus treinta y pico, en 1925, "se da cuenta de que no llegará nunca más hondo en sí misma que en este instante". Acaba de confesarle al tío Jacob, su consejero, que no ama a su marido y que tiene un amante mucho menor que ella desde hace casi un año. Anna, una mujer bella que no llama la atención, prolija, discreta, enérgica, acaba de confesar mucho más que una infidelidad. Ha decidido obedecerse.

Ingmar Bergman, al borde de sus 80, escribió esta novela que fue llevada al cine por Liv Ullmann sin poder desembarazarse –y es una gloria que no lo hiciera– de su ojo cinematográfico, que presta al lector. Transcurre en tiempo presente, como un guión o una obra teatral, con acciones y sensaciones de los personajes superponiéndose, con un narrador misterioso al que es difícil descubrir en la escena, e incluye, en algunos de los mejores pasajes del texto, las dudas de ese narrador, dudas cinematográficas, pero en el sentido de que todo suceso vital es pasible de ser cinematográfico: sólo hace falta un ojo que lo mire. No que lo cuente: que lo mire.

En la segunda conversación, en la que Anna le aclara a su marido el bochornoso estado de su relación –que él se empeña en no advertir–, Henrik reacciona con una irritante y falsa compasión, esa que quien experimenta supone que debe sentir, pero que no siente. Su mujer le está diciendo, a la manera sueca –civilizada y tosca al mismo tiempo, tan brutalmente sincera– que nunca en sus doce años de matrimonio el sexo fue otra cosa que una molestia rápida y por suerte no demasiado frecuente. Y que no ha quedado embarazada de su amante porque después del último parto ya no puede.



"–HE MENTIDO PORQUE LA SOLA IDEA DE TU SEMEN EN MI CUERPO ME RESULTABA INSOPORTABLE –DICE ANNA."

–¿Por qué me has dicho entonces que tengo que tener cuidado? ¿Por qué me has mentido? –pregunta él, ya arrojado al abismo de querer saber hasta el último detalle.

–He mentido porque la sola idea de tu semen en mi cuerpo me resultaba insoportable –dice Anna.

Es entonces cuando el narrador, que se asoma a la destrucción de sus personajes, hace que se ilumine su propia confusión, y construye sobre sus propias dudas el esqueleto de preguntas que van más allá de la historia de Anna y Henrik. "¿Qué aspecto tiene la verdad? No cómo fue en la realidad, eso carece de interés. Sino simplemente esto: cómo se representa la verdad o... cómo se dislocan y se forman, se deforman los pensamientos de los protagonistas, sus sentimientos, su propensión a la angustia y así hasta el infinito. Tengo que detenerme y andar con cautela: *tú me asestas una puñalada mortal. Yo te asesto una puñalada mortal.* El paisaje anímico de los protagonistas sufre una violenta sacudida, como una catástrofe natural. ¿Es posible siquiera describir eso? Y lo más importante: ¿no son las consecuencias a largo plazo las que se van haciendo visibles poco a poco en cuerpos, almas, sentidos y rasgos de la cara, tal vez mucho después de la conmoción misma?"

Bergman escribe en presente como quien ve. Y lo que se pregunta es cómo ver lo invisible, lo que en la vida misma no se puede capturar en un instante porque se trata de procesos en cuyo curso los hombres y las mujeres mutan, se enaltecen o se degradan. Esa parece ser la pregunta que, más allá de esta historia, el director sueco se ha hecho toda la vida.♣

¿Cómo escribe Andahazi?



LAS PIADOSAS
Federico Andahazi
Editorial Sudamericana
Buenos Aires, 1998
222 páginas. $17

por Claudio Zeiger

Los concursos literarios de estos tiempos parecen ser el último bastión de una relación estrecha entre la plata y la literatura: al fin y al cabo, mientras las obras de autores argentinos que las editoriales publican -digamos, *por amor*– se asemejan cada vez más a botellas arrojadas al mar, aquellas que ganan concursos de cierto peso tienen asegurado un rédito inmediato y una fiestita para el autor (con suerte, televisada), y –por qué no– una cuota de repercusión polémica, a juzgar por lo sucedido con *Plata quemada* de Ricardo Piglia en 1997 y *El anatomista* de Federico Andahazi en 1996. Este último caso fue más que curioso: no sólo desnudó la intolerancia de Amalita Fortabat, que de mecenas desinteresada se convirtió súbitamente en poderosa dueña de la pelota (desautorizando al jurado porque el libro le parecía inmoral y levantando intempestivamente la fastuosa fiesta preparada para la entrega del premio de su Fundación), sino que también *creó* a Andahazi como equivalente de escritor exitosísimo: a nivel de ventas, sin dudas el más exitoso de estos últimos años.

Ahora bien: ese escándalo y ese lugar de Andahazi como víctima de un pensamiento retrógado ¿lo convirtió finalmente en escritor? Más allá de los concursos y de Amalita, y al calor de la aparición de su segunda novela, *Las piadosas* –montada en una impactante campaña publicitaria–, el interrogante vuelve a sobrevolar como un pájaro de incierto agüero: ¿cómo escribe Andahazi por debajo del ropaje de los géneros?

La pregunta puede parecer un poco irrelevante frente a un libro que busca imponerse con toda la prepotencia del marketing –edición inicial de 35.000 ejemplares, 400 exhibidores, 3000 folletos desplegables–, pero queda latente cuando, apenas se abre el libro, se lee la primera frase. "Las nubes eran catedrales negras, altas y góticas que de un momento a otro habrían de derrumbarse sobre Ginebra". El recurso se repite con importante frecuencia a lo largo de la novela para, precisamente, "producir" gótico: así, hay frecuentes señales de "negros augurios", un sobre negro "de tan mal agüero como un cuervo", "la más negra pesadilla", un "siniestro laberinto", las bocas de las gárgolas son "tenebrosas" y el sobre negro, nuevamente, y entre muchos otros ejemplos, se convierte en "la más negra de las señales". Aclarada la intención de hacer entrar en clima al lector, el autor pone la escritura en piloto automático y avanza a paso redoblado para cerrar una historia que parece desplegarse en dos direcciones: en una se ubican los personajes ilustres e ilustrados reunidos en la Villa Diodati el año 1816: Lord Byron, caracterizado por su mal carácter, Percy y Mary Shelley, que en esas veladas concebiría a su *Frankenstein*, Claire Clairmont y el hombre clave para esta historia: el doctor John William Polidori, secretario de Byron. Polidori, médico joven y ya afectado por inquietantes señales de locura, será tentado por una monstruosa criatura que le propone un pacto: la gloria literaria a cambio de un don muy preciado, su semen.

Es evidente que de la mano de esa criatura –la tercera hermana oculta de unas mellizas de apellido Legrand– aparece la zona más densa e interesante de la novela, la que de algún modo apunta a lo más escandaloso (en parte equivalente al clítoris de *El anatomista*) pero también donde Federico Andahazi se olvida un poco de tanto gótico negro cargado de presagios para hacer algo que no resulta frecuente en los best sellers (ni tampoco, hay que reconocerlo, en las novelas "en general"): ir a fondo con la sexualidad. Con la sexualidad a flor de piel construye el auténtico antihéroe de la novela, la tercera Legrand, Anette, un monstruo subterráneo que necesita de semen para no morir y que en las profundidades de los sótanos descubre un modo sublime de sublimar –leyendo y comiendo-la literatura universal. Claro que esta densidad no es acompañada en el plano formal, porque para narrar la historia de las trillizas, Andahazi recurre al facilismo de transcribir cartas (las cartas que Anette le envía a Polidori), aplanando en parte el suspenso.

Las piadosas toca y se va del escandalete: las mellizas se llaman como ya se sabe quiénes (notable conductora de televisión que tiene una hermana melliza), pero quien pretenda insistir en la similitud se topará con que en una nota recientemente escrita por el autor para la revista *Noticias*, contando la génesis del libro, se habla de Byron, de las veladas de Diodati, de manuscritos encontrados en casonas, de especialistas en monstruos, pero se omite prolijamente cualquier mención a las Legrand.

Las piadosas no es un best seller nacional –para eso debería haber puesto a algún prócer o caudillo al frente y mecharlo con violencia y amoríos–, pero quizás tenga que pagar un exagerado tributo por querer inscribirse en una zona de absoluta ajenidad a la literatura nacional: el best seller global. A su manera, *Las piadosas* plantea un problema inédito a la literatura argentina: su negación más sistemática, querer estar en otra parte de un modo extremo.

Esa negación no pasa necesariamente porque la novela está ambientada en Ginebra, o por las ilustres presencias de Lord Byron y Mary Shelley. Ni siquiera pasa por su (previsible) éxito afuera. La cuestión, quizás, pase por la escasa piedad que muestra el autor hacia sí mismo. ¿Cómo escribe Andahazi? ¿Para qué escribe Andahazi? ¿Cómo seguirá escribiendo Andahazi? Quizás son preguntas ridículas frente a la prepotencia del marketing, pero no dejan de ser los auténticos misterios góticos de esta novela.♣



EN OBRA

Esther Tusquets, autora de *El mismo mar de todos los veranos*, reflexiona sobre la importancia del lugar donde se escribe.

"Sin ninguna prisa, sin ninguna prisa, estoy empezando lo que será, me parece, una novela", repite Esther Tusquets para que no quede ningún tipo de duda acerca de con qué ritmo se encuentra trabajando. Y como está comenzando aún no tiene seguridades de ningún tipo, por eso la incerteza acerca de si será o no una novela.

Para la autora de *La niña lunática* es imprescindible que las condiciones del ambiente donde trabaja sean favorables para poder llevar adelante un libro: "Hay circunstancias más propicias para escribir. No sé muy bien por qué, pero en Cadaqués, que es un lugar de la costa, tengo el ambiente propicio. Cuando estoy en Cadaqués casi siempre empiezo algo, luego vuelvo a la ciudad y lo corto, pero casi siempre empiezo algo".

Cadaqués está ubicado en el norte de Cataluña y Esther Tusquets tiene allí una casa que cuenta con más de las condiciones mínimas indispensables. "Tiene muchas ventajas: tengo una habitación, con una mesa, una vista magnífica sobre el mar y una cama. Entonces escribo un rato y luego me gusta tumbarme y darle vueltas a lo que estoy trabajando".

A fines del año 1996, Esther Tusquets vendió Lumen –una de las editoriales más importantes de España, que fundó junto a su familia–. Aunque ahora la editorial pertenezca al grupo Plaza & Janés/Bertelsmann, ella sigue dirigiéndola, y es tal vez por eso que una de las ventajas fundamentales que encuentra en Cadaqués es que el teléfono suena menos. "Además, es una casa grande, o sea que estoy muy acompañada. Pero todo el mundo sabe y respeta que estoy trabajando. Me quedo arriba, en este cuarto suspendido sobre el mar, y dispongo de todo el día: lo único que hago es jugar a las cartas, ir en barca, y escribir", dice con melancolía.

"Hay circunstancias, digamos, momentos, en que estás muy metido en un libro, y esos son estados de gracia, porque pasa muy pocas veces. Entonces tienes que escribir como sea: a mano, en un papel, en un tren, en la oficina. Cuando estás lanzado, entonces escribes como sea, pero eso es muy poco frecuente", se lamenta la autora de *Para no volver*. "Generalmente me cuesta mucho escribir. Es un trabajo pesado".

P. M.

Tecnorama: la poesía en los noventa



POESÍA-BUENOS AIRES NO DUERME '98
AAVV
Eudeba
Buenos Aires, 1998
88 págs. $ 8

por Delfina Muschietti

Tema: estado de la poesía joven, hoy. Recorte del objeto: la muestra de poesía *Buenos Aires no duerme* 1998. Allí figuran muchos de los poetas jóvenes que leen sus textos en el ciclo del Centro Cultural Ricardo Rojas "La voz del erizo", otros que desconocíamos hasta este momento, y otros que faltan en esta selección y es indispensable considerar. Por ejemplo, los poetas que publicaron o publicarán en Siesta (Anahí Mallol, Vanna Andreini, Marina Mariasch, Carolina Cazes, Santiago Llach, Karina Macció, Walter Casara), y también Ariel Schettini, Pablo Pérez, Verónica Viola Fischer, Bárbara Belloc, Martín Rodríguez y Alberto Fritz, un poeta de Viedma. La larga lista basta para afirmar lo que se dice cada vez más frecuentemente en Buenos Aires: los jóvenes escriben poesía, y cada vez más, atraídos quizás por la fragmentación, la veloz intensidad que el género les propone y la posibilidad infinita de experimentar con el lenguaje –como los chicos, exponiendo el cuerpo y la experiencia en los límites de la subjetividad–.

La propuesta de esta selección es variable y heterogénea, aunque se puedan pensar ciertas líneas posibles de conexión. Hace un tiempo se propuso, a propósito del fenómeno *Titanic*, un término revelador: *tecno-romanticismo*. Tal vez sea posible trasladar la partícula tecno como base de esta nueva *pleiade*. Así, podrían leerse formas *tecno-kitsch-a-lo-Barbie* en algunas chicas (pensar en el clip de Aqua) o, en los antípodas, *tecno popular-masculino* (en algunos varones que exhiben desafiantes el estereotipo reo), o *tecno-arcaico* (con variantes orientales, o griegas), o *tecno-Perlongher*, o *tecno-new age* o *tecno-ecológico* (en el esfuerzo de exhibir lo animal o vegetal como "natural"), o *tecno-frívolo* (la poesía-disco, o la que se ocupa de enlistar nombres de diseñadores de moda, y desarticularlos como lenguaje), o la *tecno-Plath* (que desarticula las relaciones familiares y las exhibe con la violencia de Tarantino), o la *tecno-rima* ("con ese oro decoro mi casa con decoro", García Scarano), o la *tecno-Alfonsina*, que resurge una vez más, inagotable.



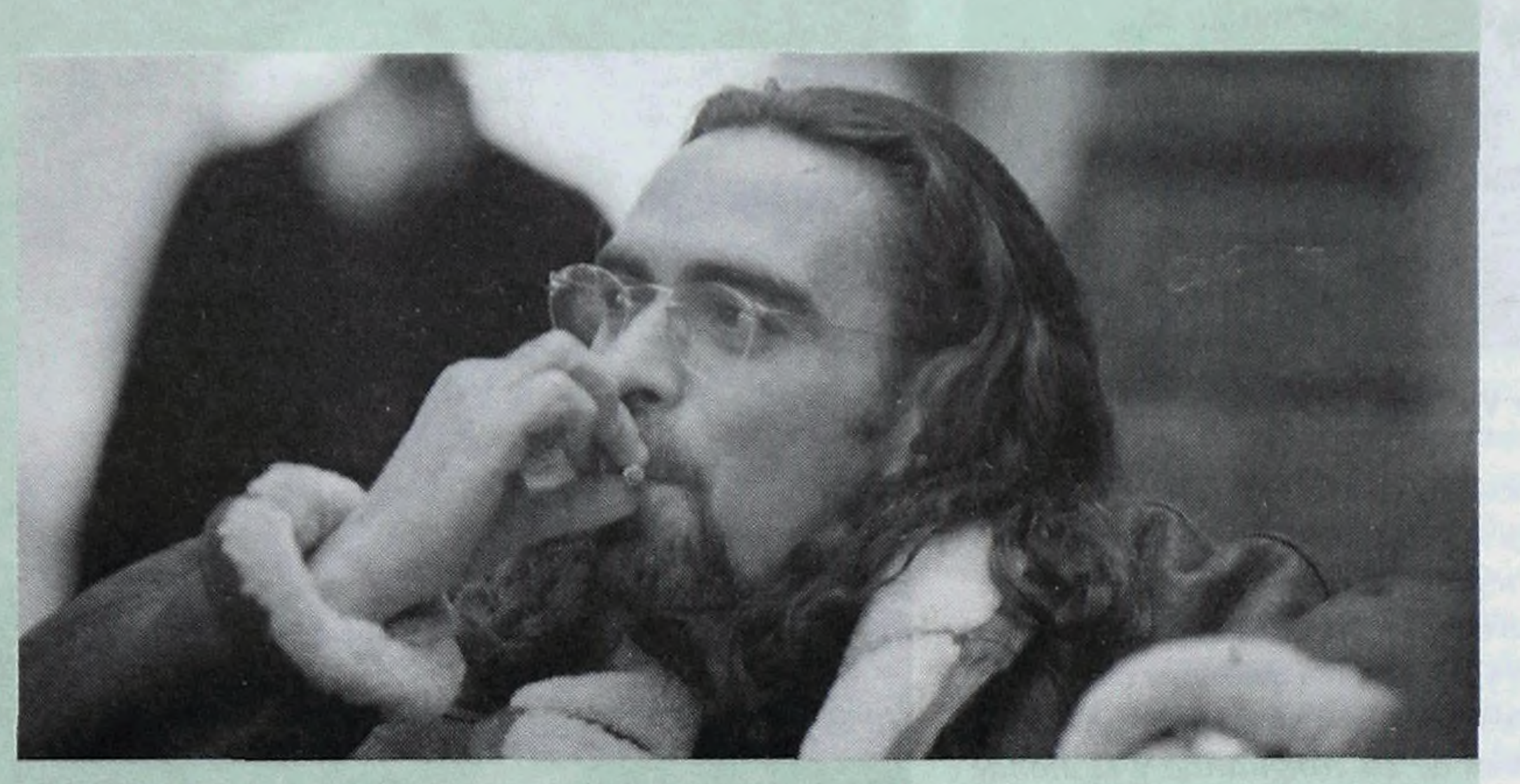
Ekizabeth Frink, *Cabeza con gafas* (1969)

Qué quiere decir la partícula tecno: además de servir como superficie descriptiva o base de lanzamiento, ¿qué implica o supone? Por un lado, designa una matriz de experiencia "rewind", como dice el poema de Mariana Kiwi Sainz, que conecta inevitablemente el cuerpo y la mente con la máquina, sin mediaciones ("mis pies aumentan el volumen", Espeche). Por otro lado, resulta una pantalla distanciadora y mediática que al mismo tiempo mediatiza la relación con la lengua y refracta con brillo hollywoodense la Poesía, la Filosofía, las Teorías, la Literatura en una mezcla iconoclasta ("Quo Cong la araña reina", más Pipo Mancera más Gustave Flaubert más el Discovery Channel), que desautoriza viejas formas de vanguardia y reelige la solemnidad de la exclamación modernista, por ejemplo, pero desde el doblez de la TV: porque desde la matriz tecno, parece, nada es lo que parece ser, nada es un original, todo merece su doblez. Se podría pensar también que el poema se estira hasta el procedimiento más alambicado ("y a propósito el timo/ ¿do está, /en qué barrio queda?", Romero) o busca el más ramplón ("Después llegó Aladino y les cumplió un deseo/ empatamos por lo menos/ en el sucio gallinero", Seid). Sin embargo, ya sea desde el símil realista o desde el símil barroco o frívolo-naïf, la máquina del poema tecno nos dice que todo es superficie de pantalla repetidora: allí se experimenta y por el tono de cualquiera de sus brillos se cuela una experiencia fuerte, casi siempre dolorosa, del cuerpo o del lenguaje propio: perdido en el fragmento o el ciberespacio, violentamente sujeto a las leyes del mercado –el nuevo poder disciplinador–, se fuga a pesar de todo y, nacido de una genealogía de tortura y desapariciones ("es mejor no olvidarse de hablar eso/ algo que no se puede decir", de Souza), se inclina a volverse sobre sí, finalmente, para desmentir y desnudar cualquier subterfugio del sentimiento.♣

¿Cómo escribe Andahazi?



LAS PIADOSAS
Federico Andahazi
Editorial Sudamericana
Buenos Aires, 1998
222 páginas. $17



por Claudio Zeiger

Los concursos literarios de estos tiempos parecen ser el último bastión de una relación estrecha entre la plata y la literatura: al fin y al cabo, mientras las obras de autores argentinos que las editoriales publican -digamos, *por amor*- se asemejan cada vez más a botellas arrojadas al mar, aquellas que ganan concursos de cierto peso tienen asegurado un rédito inmediato y una fiestita para el autor (con suerte, televisada), y -por qué no- una cuota de repercusión polémica, a juzgar por lo sucedido con *Plata quemada* de Ricardo Piglia en 1997 y *El anatomista* de Federico Andahazi en 1996. Este último caso fue más que curioso: no sólo desnudó la intolerancia de Amalita Fortabat, que de mecenas desinteresada se convirtió súbitamente en poderosa dueña de la pelota (desautorizando al jurado porque el libro le parecía inmoral y levantando intempestivamente la fastuosa fiesta preparada para la entrega del premio de su Fundación), sino que también *creó* a Andahazi como equivalente de escritor exitosísimo: a nivel de ventas, sin dudas el más exitoso de estos últimos años.

Ahora bien: ese escándalo y ese lugar de Andahazi como víctima de un pensamiento retrógado ¿lo convirtió finalmente en escritor? Más allá de los concursos y de Amalita, y al calor de la aparición de su segunda novela, *Las piadosas* -montada en una impactante campaña publicitaria-, el interrogante vuelve a sobrevolar como un pájaro de incierto agüero: ¿cómo escribe Andahazi por debajo del ropaje de los géneros?

La pregunta puede parecer un poco irrelevante frente a un libro que busca imponerse con toda la prepotencia del marketing -edición inicial de 35.000 ejemplares, 400 exhibidores, 3000 folletos desplegables-, pero queda latente cuando, apenas se abre el libro, se lee la primera frase. "Las nubes eran catedrales negras, altas y góticas que de un momento a otro habrían de derrumbarse sobre Ginebra". El recurso se repite con importante frecuencia a lo largo de la novela para, precisamente, "producir" gótico: así, hay frecuentes señales de "negros augurios", un sobre negro "de tan mal agüero como un cuervo", "la más negra pesadilla", un "siniestro laberinto", las bocas de las gárgolas son "tenebrosas" y el sobre negro, nuevamente, y entre muchos otros ejemplos, se convierte en "la más negra de las señales". Aclarada la intención de hacer entrar en clima al lector, el autor pone la escritura en piloto automático y avanza a paso redoblado para cerrar una historia que parece desplegarse en dos direcciones: en una se ubican los personajes ilustres e ilustrados reunidos en la Villa Diodati el año 1816: Lord Byron, caracterizado por su mal carácter, Percy y Mary Shelley, que en esas veladas concebiría a su *Frankenstein*, Claire Clairmont y el hombre clave para esta historia: el doctor John William Polidori, secretario de Byron. Polidori, médico joven y ya afectado por inquietantes señales de locura, será tentado por una monstruosa criatura que le propone un pacto: la gloria literaria a cambio de un don muy preciado, su semen.

Es evidente que de la mano de esa criatura -la tercera hermana oculta de unas mellizas de apellido Legrand- aparece la zona más densa e interesante de la novela, la que de algún modo apunta a lo más escandaloso (en parte equivalente al clítoris de *El anatomista*) pero también donde Federico Andahazi se olvida un poco de tanto gótico negro cargado de presagios para hacer algo que no resulta frecuente en los best sellers (ni tampoco, hay que reconocerlo, en las novelas "en general"): ir a fondo con la sexualidad. Con la sexualidad a flor de piel construye el auténtico antihéroe de la novela, la tercera Legrand, Anette, un monstruo subterráneo que necesita de semen para no morir y que en las profundidades de los sótanos descubre un modo sublime de sublimar -leyendo y comiendo- la literatura universal. Claro que esta densidad no es acompañada en el plano formal, porque para narrar la historia de las trillizas, Andahazi recurre al facilismo de transcribir cartas (las cartas que Anette le envía a Polidori), aplanando en parte el suspenso.

Las piadosas toca y se va del escandalete: las mellizas se llaman como ya se sabe quiénes (notable conductora de televisión que tiene una hermana melliza), pero quien pretenda insistir en la similitud se topará con que en una nota recientemente escrita por el autor para la revista *Noticias*, contando la génesis del libro, se habla de Byron, de las veladas de Diodati, de manuscritos encontrados en casonas, de especialistas en monstruos, pero se omite prolijamente cualquier mención a las Legrand.

Las piadosas no es un best seller nacional -para eso debería haber puesto a algún prócer o caudillo al frente y mecharlo con violencia y amoríos-, pero quizás tenga que pagar un exagerado tributo por querer inscribirse en una zona de absoluta ajenidad a la literatura nacional: el best seller global. A su manera, *Las piadosas* plantea un problema inédito a la literatura argentina: su negación más sistemática, querer estar en otra parte de un modo extremo.

Esa negación no pasa necesariamente porque la novela está ambientada en Ginebra, o por las ilustres presencias de Lord Byron y Mary Shelley. Ni siquiera pasa por su (previsible) éxito afuera. La cuestión, quizás, pase por la escasa piedad que muestra el autor hacia sí mismo. ¿Cómo escribe Andahazi? ¿Para qué escribe Andahazi? ¿Cómo seguirá escribiendo Andahazi? Quizás son preguntas ridículas frente a la prepotencia del marketing, pero no dejan de ser los auténticos misterios góticos de esta novela.♣



EN OBRA

Esther Tusquets, autora de *El mismo mar de todos los veranos*, reflexiona sobre la importancia del lugar donde se escribe.

"Sin ninguna prisa, sin ninguna prisa, estoy empezando lo que será, me parece, una novela", repite Esther Tusquets para que no quede ningún tipo de duda acerca de con qué ritmo se encuentra trabajando. Y como está comenzando aún no tiene seguridades de ningún tipo, por eso la incerteza acerca de si será o no una novela.

Para la autora de *La niña lunática* es imprescindible que las condiciones del ambiente donde trabaja sean favorables para poder llevar adelante un libro: "Hay circunstancias más propicias para escribir. No sé muy bien por qué, pero en Cadaqués, que es un lugar de la costa, tengo el ambiente propicio. Cuando estoy en Cadaqués casi siempre empiezo algo, luego vuelvo a la ciudad y lo corto, pero casi siempre empiezo algo".

Cadaqués está ubicado en el norte de Cataluña y Esther Tusquets tiene allí una casa que cuenta con más de las condiciones mínimas indispensables. "Tiene muchas ventajas: tengo una habitación, con una mesa, una vista magnífica sobre el mar y una cama. Entonces escribo un rato y luego me gusta tumbarme y darle vueltas a lo que estoy trabajando".

A fines del año 1996, Esther Tusquets vendió Lumen -una de las editoriales más importantes de España, que fundó junto a su familia-. Aunque ahora la editorial pertenezca al grupo Plaza & Janés/Bertelsmann, ella sigue dirigiéndola, y es tal vez por eso que una de las ventajas fundamentales que encuentra en Cadaqués es que el teléfono suena menos. "Además, es una casa grande, o sea que estoy muy acompañada. Pero todo el mundo sabe y respeta que estoy trabajando. Me quedo arriba, en este cuarto suspendido sobre el mar, y dispongo de todo el día: lo único que hago es jugar a las cartas, ir en barca, y escribir", dice con melancolía.

"Hay circunstancias, digamos, momentos, en que estás muy metido en un libro, y esos son estados de gracia, porque pasa muy pocas veces. Entonces tienes que escribir como sea: a mano, en un papel, en un tren, en la oficina. Cuando estás lanzado, entonces escribes como sea, pero eso es muy poco frecuente", se lamenta la autora de *Para no volver*. "Generalmente me cuesta mucho escribir. Es un trabajo pesado".

P. M.

en los noventa

no), o la *tecno-rima* ("con ese oro decoro mi casa con decoro", García Scarano), o la *tecno-Alfonsina*, que resurge una vez más, inagotable.

Qué quiere decir la partícula tecno: además de servir como superficie descriptiva o base de lanzamiento, ¿qué implica o supone? Por un lado, designa una matriz de experiencia "rewind", como dice el poema de Mariana Kiwi Sainz, que conecta inevitablemente el cuerpo y la mente con la máquina, *sin mediaciones* ("mis pies aumentan el volumen", Espeche). Por otro lado, resulta una pantalla distanciadora y mediática que al mismo tiempo mediatiza la relación con la lengua y refracta con brillo hollywoodense la Poesía, la Filosofía, las Teorías, la Literatura en una mezcla iconoclasta ("Quo Cong la araña reina", más Pipo Mancera más Gustave Flaubert más el Discovery Channel), que desautoriza viejas formas de vanguardia y reelige la solemnidad de la exclamación modernista, por ejemplo, pero desde el doblez de la TV: porque desde la matriz tecno, parece, nada es lo que parece ser, nada es un original, todo merece su doblez. Se podría pensar también que el poema se estira hasta el procedimiento más alambicado ("y a propósito el timo/ ¿do está, /en qué barrio queda?", Romero) o busca el más ramplón ("Después llegó Aladino y les cumplió un deseo/ empatamos por lo menos/ en el sucio gallinero", Seid). Sin embargo, ya sea desde el símil realista o desde el símil barroco o frívolo-naïf, la máquina del poema tecno nos dice que todo es superficie de pantalla repetidora: allí se experimenta y por el tono de cualquiera de sus brillos se cuela una experiencia fuerte, casi siempre dolorosa, del cuerpo o del lenguaje propio: perdido en el fragmento o el ciberespacio, violentamente sujeto a las leyes del mercado -el nuevo poder disciplinador-, se fuga a pesar de todo y, nacido de una genealogía de tortura y desapariciones ("es mejor no olvidarse de hablar eso/ algo que no se puede decir", de Souza), se inclina a volverse sobre sí, finalmente, para desmentir y desnudar cualquier subterfugio del sentimiento.♣



BOCA DE URNA

Los libros más vendidos esta semana en La compañía de los libros, de Buenos Aires.

Ficción

1. Las piadosas
Federico Andahazi
(Sudamericana, $ 17)

2. El caballero de la armadura oxidada
Robert Fisher
(Obelisco, $ 9,50)

3. Memorial del convento
José Saramago
(Alfaguara, $ 25)

4. El misterio de Merlín
Jonathan Gunson - Marten Coombe
(Ediciones B, $ 15)

5. La tierra del fuego
Sylvia Iparraguirre
(Alfaguara, $ 17)

6. La identidad
Milan Kundera
(Tusquets, $ 15)

7. Felicitas Guerrero
Ana María Cabrera
(Sudamericana, $ 14)

8. La hija del caníbal
Rosa Montero
(Espasa Calpe, $ 19)

9. Los cuadernos de Praga
Abel Posse
(Atlántida, $ 22)

10. El alquimista
Paulo Coelho
(Planeta, $ 14)

No ficción

1. ¿En qué creen los que no creen?
Umberto Eco - Carlos Martini
(Planeta, $ 15)

2. El mundo iluminado
Angeles Mastretta
(Seix Barral, $ 16)

3. Riqueza del mundo, pobreza de las naciones
Daniel Cohen
(FCE, $ 15)

4. Perón y los alemanes
Uki Goñi
(Sudamericana, $ 19)

5. Encuentre su meta en la vida
Carol Adrienne
(Plaza & Janés, $ 15)

6. Las cuatro nobles verdades
Dalai Lama
(Plaza & Janés, $ 13)

7. Los sabores de la patria
Víctor Ego Ducrot
(Norma, $ 17)

8. La vida privada en la Argentina
Ricardo Cicerchia
(Troquel, $ 19)

9. Vivir con la Biblia
Carlo María Martini
(Planeta, $ 18)

10. Sentido y riesgo de la vida cotidiana
Santiago Kovadloff
(Emecé, $ 12)

¿Por qué se venden estos libros?
"La nostalgia por el pasado y el afán de comprender un futuro de incertidumbres son los síntomas", dice Víctor Coviello, de La Compañía de los Libros. "Los consejos religiosos, o éticos (*¿En qué creen los que no creen?*) se juntan con las reminiscencias de la nueva novela histórica (*Las piadosas, Felicitas Guerrero*) y las recetas para producir soluciones instantáneas (*Encuentre su meta en la vida*)".

No se olviden de Versace



CRÓNICAS VIRTUALES
Margarita Rivière
Anagrama
Barcelona, 1998
144 págs. $ 14

por Victoria Lescano



GIANNI VERSACE, MÁRTIR DE LA VIRTUALIDAD JUNTO CON LADY DI Y LA MADRE TERESA DE CALCUTA.

¿Es posible vivir sin esa cruza de varita mágica y máquina de producir deseo que representa la moda? Para el terror de las víctimas del *fashion*, cultores del maxi y minimalismo y adoradores del *haute couture*, la periodista española Margarita Rivière –habitual colaboradora de *La Vanguardia* y *Le Monde Diplomatique*– declara en este ensayo la muerte de la moda a causa de sobredosis de información, multiplicidad de tendencias, efectos nocivos de la religión de la mercadotecnia y esquizofrenia esteticista de este fin de siglo.

La autora convierte ese laboratorio experimental de lo banal y extraordinario en un cadáver exquisito al que examina con la precisión de un forense. Como principales sospechosos del crimen reconoce a los hombres y mujeres frustrados de llegar siempre tarde a sus dictados. "Acaso nos pesaba tanto que todos somos sus asesinos para poder al fin cambiar las reglas de juego" plantea Rivière. Su argumento podría inspirar una versión fashion de *La revancha de los Nerds* con supermodelos acuchilladas por mujeres con cuerpos reales, con el único propósito de luego implantarse sus mejores partes. ¿Otras hipótesis de la defunción? La fiebre consumista, última etapa de la historia del traje y en la que no estar a tono con los últimos artilugios provoca la condena social, así como también el asesinato de Gianni Versace –mártir de la virtualidad junto con Lady Di y la Madre Teresa de Calcuta– a modo de toile mortuoria.

Como disparates de la tiranía de la juventud eterna destaca el delirio cosmético vía pócimas de plancton termal, colágenos o antirradicales libres y cita la novela *Chanchadas*, de la autora francesa Marie Darrieussecq, ejemplo extremo del horror de la belleza única. Su protagonista, la empleada de una perfumería, deviene en cerda de tanto abuso de retinol, liposomas y exfoliantes.

El *wonderbra* o sujetador maravilloso, obra cumbre del kitsch de la ingeniería corsetera, es para Rivière el guía espiritual de los tiempos de mirar mucho y tocar poco y la mutación del *tailleur* en transparencias para fichar en la oficina un antídoto mediático contra el sexo.

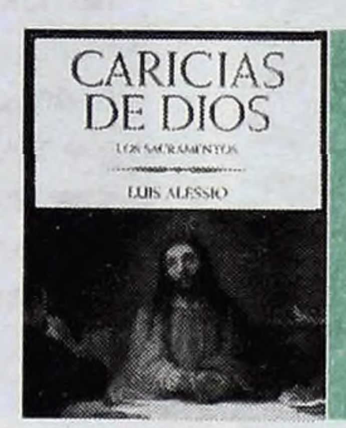
El texto no omite trasladar el rigor mortis desencadenado por el vértigo virtual a muertes reales, las de los millones de adolescentes que por bulimia o anorexia cierran la boca eternamente con tal de ser deseables.

Hace dos temporadas el *Wall Street Journal* dio el puntapié inicial a este debate cuando proclamó "La alta costura ha muerto". En relación a esa forma del lujo iniciada por el modisto Charles Worth y amparada desde 1880 por un sindicato, los responsables del holding del glamour LVMH –agrupa a Louis Vuitton, Kenzo, Loewe, Guerlain– respondieron: "Llevamos treinta años muertos y nosotros sin saberlo". Algo de cierto había en ese pronóstico porque de inmediato reclutaron a los británicos John Galliano y Alexander Mc Queen como transfusiones de sangre joven para sus alicaídas *maisons* Dior y Givenchy. A diferencia de la austeridad de esos creadores, ellos desatan lluvias de mariposas y de relámpagos crepitando en las pasarelas, aunque a veces no venden más de tres trajes. "Paremos el sistema de la moda" fue el nombre de una colección del modisto italiano Franco Moschino de fines de los 80, adornada con utensilios y objetos de la vida cotidiana.

Pero como Frankenstein, la moda echó a andar sin que nada pudiera detenerla: todo es moda, aun lo horrible. De ahí su muerte por sobredosis.♣

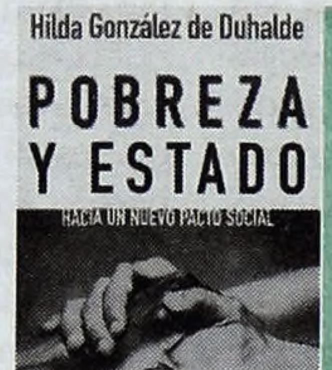
PASTILLAS RENOMÉ

por D. L.



CARICIAS DE DIOS
Los sacramentos
Luis Alessio
Planeta
Buenos Aires, 1998
288 págs. $ 18

Luis Alessio es sacerdote, graduado en Teología (Roma), en Liturgia (Treveris) y en Derecho Canónico (Roma), y ha participado de congresos internacionales de su especialidad. Puede hablar con fluidez, pues, de los sacramentos: la eucaristía, el orden sagrado (el sacerdocio, bah), el bautismo, la confirmación, la penitencia, el matrimonio, la unción y el viático. "Quien rechaza el sacramento, ignora la humanidad de Cristo. Y tampoco comprende mucho lo que es el hombre", dice Luis Alessio, justificando un poco la necesidad de su libro, en un mundo que ha rechazado no sólo la humanidad de Cristo, sino inclusive la humanidad de los hombres, mujeres y otras combinaciones de espíritu y materia más complejas. La prosa de Luis Alessio es sensible, amena y presenta los grandes misterios narrativos que incluye la Biblia con indudable eficacia. Es discutible, sin embargo, su presentación de Dios como la pura fuerza del amor, la ternura y el cariño, teniendo en cuenta la crueldad infinita de sus dictados, es decir, su "inhumanidad": Dios está afuera de la ley del Hombre. Los razonamientos de Luis Alessio se ajustan al *Catecismo de la Iglesia Católica*. Mucho más moderno y más comprensivo del presente es el llamado *Catecismo holandés*. Entre uno y otro, lo único que importa: ¿es Dios una idea *progresista* y por lo tanto necesaria para ingresar en el próximo milenio?



POBREZA Y ESTADO
Hilda González de Duhalde
Emecé
Buenos Aires, 1998
176 págs. $ 12

No hay tema más clásico en el campo de las ciencias sociales que la articulación entre pobreza (es decir, clase) y Estado (es decir, aparatos de captura y de coacción). Pero el libro de Chiche Duhalde (maestra normal y martillera pública) no trabaja con categorías sino con esencias y creencias: "Nosotros creemos firmemente en la mujer (...). Pero también creemos en el hombre". No es raro, pues, que la autora encuentre una adecuada presentación en las palabras de Rafael Rey, obispo de Zárate. El humanismo de la Iglesia Católica es el marco teórico elegido para discurrir sobre la pobreza. Todo tiene que ver con una crisis de autoridad: "Ya a nivel familiar, que es la célula básica de la sociedad, se observa el miedo de los padres a poner límites a sus propios hijos (...). La dinámica entre la familia y la sociedad es de un intercambio permanente, y aquel que no encontró la contención de los límites en su familia, difícilmente sepa encontrar freno en la sociedad". No hay manera de acordar con hipótesis semejantes, que suponen la existencia de "la familia", tan eterna como "la Trinidad", santísima y misógina. Tal vez sea por eso que los diagnósticos propuestos –"nadie en democracia alienta un plan perverso de destrucción sistemática del tejido social y de ahondamiento deliberado de la brecha entre pobres y ricos"– sorprendan al sociólogo: la redistribución de la riqueza no sería sino efecto de la distracción.



NUESTRO PERRO
Claudio Gerzovich Lis
Planeta
Buenos Aires, 1998
268 págs. $ 17

El libro de Claudio Gerzovich Lis (médico veterinario) lleva como subtítulo "Uno más en la familia". Se trata de evaluar críticamente el lugar del perro, como animal, en la sociedad y la cultura contemporáneas. Gerzovich Lis advierte sobre dos riesgos idénticamente nocivos: tratar al perro como a un objeto, o bien humanizarlo. Las dificultades para encontrar el correcto lugar del perro tienen que ver con un dato esencial: "El perro es una creación del hombre" o, lo que es lo mismo: el perro es una construcción a partir de una especie salvaje (el lobo), convenientemente domesticado (crianza y reproducción selectiva). Es precisamente el proceso de domesticación lo que hace del perro, señala el autor, una especie menos inteligente que su antecesor, el lobo. Pero del lobo conserva el perro la organización social en manadas o jaurías, razón por la cual –seguramente– se convirtió en la especie más adecuada a la "vida familiar", la manada del hombre. "Los perros que están correctamente socializados", en efecto, tratan a las personas "como parte de su grupo social".

Además de un catálogo de razas, debidamente caracterizadas, y una serie de recomendaciones adecuadas a la correcta crianza de los caninos, el libro incluye un simpático test para determinar la personalidad del perro (dominante agresivo, dominante, sumiso, muy sumiso, independiente o impredecible).

Cultura era la de antes



ESTUDIOS CULTURALES
Fredric Jameson, Slavoj Žižek y Eduardo Grüner
Paidós
Buenos Aires, 1998
192 págs. $ 13

por Daniel Link

La crítica y el análisis cultural son casi tan viejos como el mundo y varios son los monumentos que podrían señalarse como hitos de su historia. El *Rabelais* de Bajtin, por ejemplo, sigue siendo uno de los mejores análisis de la cultura popular y una de las más bellas teorías de la risa como lugar de articulación de prácticas culturales y posiciones sociales.

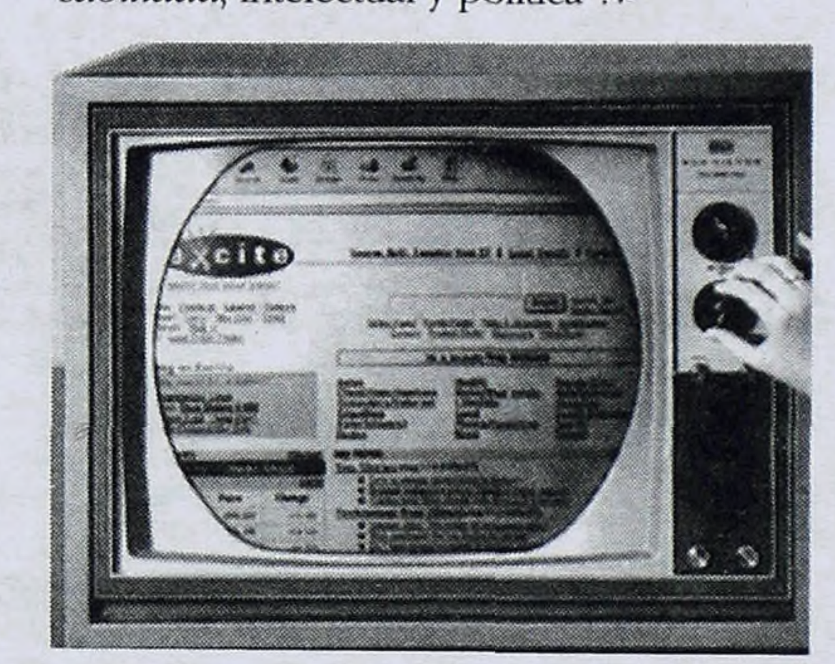
La genealogía de los "estudios culturales" (o *cultural studies*) es más modesta: se remonta a fines de la década del cincuenta y los contextos de formulación de las investigaciones que se reconocen hoy como pioneras del culturalismo son la teoría marxista y la crisis que la emergencia de la sociedad de consumo desencadena en relación con sus categorías centrales (ideología, clase, determinación). Raymond Williams y Richard Hoggart son dos de los nombres pioneros que hay que tener en cuenta como fundamentos de los *cultural studies*.

Investigadores ambos de la Universidad de Birmingham –famosa por haber aceptado entre sus claustros a alumnos y profesores provenientes de la clase trabajadora inglesa–, lo que propusieron en su momento Williams y Hoggart fue un tipo de descripción radicalmente nueva de los procesos y artefactos culturales. La novedad radica precisamente en la relación de interioridad que el investigador tiene respecto del objeto que describe. Puestos a hablar de la cultura popular, puestos a construir una teoría de lo popular, ambos se sienten obligados a marcar una relación de pertenencia como punto de vista necesario y legítimo para definir la cultura propia, en principio, y la cultura en general, en última instancia.

Esta radical novedad de los estudios culturales no ha sido todavía suficientemente evaluada. En el contexto de la teoría marxista (que el culturalismo inglés pretende adecuar a los nuevos tiempos) resulta por lo menos sorprendente la vindicación de un punto de vista interior al objeto, dado que el marxismo (como teoría explicativa, pero también como teoría política) se planteó siempre como una teoría de la pura y total exterioridad (respecto de la clase, respecto del sistema). El efecto de un marco teórico así planteado se verifica sobre todo en los estudios culturales norteamericanos, hegemónicos a partir de la década del ochenta y que, asociados con las políticas de *afirmative action*, hicieron del reclamo del derecho a la propia visibilidad su grito de batalla y su obsesión analítica.

Esa particular inflexión de los estudios culturales mezcló (y la mezcla muchas veces fue indigesta) el punto de vista móvil e interior del culturalismo británico con otras tradiciones más bien ajenas (por no decir enemigas) a ese conjunto de proposiciones teóricas: la *diferencia* propuesta por Derrida como clave de lectura de textos y procesos, y la *transgresión* reivindicada por Foucault como estrategia de actuación micropolítica. Así nacieron los *cultural studies* hegemónicos en las universidades norteamericanas (pero también en el cine de Hollywood, que recluta guionistas en los talleres de escritura de los departamentos de humanidades): los *gay studies* que, acusados de haberse institucionalizado, fueron reemplazados rápidamente por los *queer studies*; los *woman studies* en competencia con los *lesbian studies*; últimamente (por puro afán de diferencia, transgresión y estrabismo teórico) pululan las teorías organizadas alrededor de la categoría de monstruo, *freak* (los guionistas de *Alien 4 - La Resurrección* estudiaron este avatar de la teoría). Y, por sobre todas las tendencias, los *postcolonial studies*. Lo que se llama multiculturalismo.

Entre los nombres más respetados dentro del campo de la crítica cultural, se encuentran los de Fredric Jameson y Slavoj Žižek (que participan de tradiciones teóricas bien diferentes), antologizados en este libro. En el "campo argentino", Raúl Antelo, Beatriz Sarlo y Eduardo Grüner son quienes han articulado las posiciones más sólidas y coherentes respecto de la problemática de los estudios culturales. El texto de Grüner que encabeza este libro es una presentación (histórica y teórica) extremadamente perspicaz de las tensiones que recorren el universo de los estudios culturales. Los textos que ha elegido (el de Jameson es ya un clásico de 1993, el de Žižek es de 1997) son excelentes porque, como señala Grüner, contribuyen a "devolverles toda su dimensión de *teoría crítica de la cultura* a unos Estudios Culturales que se nos estaban volviendo pesadamente asfixiantes y tediosos. Seguir ese impulso... es nuestra elección y nuestra *responsabilidad*, intelectual y política".♣



La historia ausente



HISTORIA DE LA OPERA ARGENTINA
Enzo Valenti Ferro
Ediciones de Arte Gaglianone
Buenos Aires, 1998
316 págs. $ 45

por Diego Fischerman

Podría pensarse, desde el lado políticamente correcto del mundo, que cualquier libro que ponga en primer plano la cultura argentina es bueno. Que hablar, por ejemplo, de ópera argentina y dedicarse a trazar una historia del género es algo valioso en sí mismo. Podría pensarse, también, que entre los motivos loables por patrióticos, existen algunos de más interés que otros. Y, sobre todo, que el interés del enfoque y la coherencia de un trabajo son capaces de investir de importancia incluso a temas de escasa trascendencia.

La ópera argentina no forma parte del canon internacional, no es incluida en las programaciones de teatros extranjeros (y en los casos en que lo fue, no ha permanecido en el repertorio), no existe en el mundo de las grabaciones discográficas ni de las historias generales de la música. Es posible que esto se deba a la marginalidad de la producción artística argentina con respecto al mercado. Y también es posible que, simplemente, la cuestión tenga que ver con la escasísima originalidad, talento e, incluso, solvencia técnica, manifestada en la gran mayoría de las óperas compuestas por autores argentinos. Una historia de la ópera argentina podría ser, entonces, más allá del magro valor artístico de su objeto de estudio, una historia de la contradicción entre esa pobreza y las características de la vida musical propiciada por el Colón (el teatro de ópera más importante de América del Sur). Podría ser, también, la historia de la recepción del público, de los temas en que se fueron inspirando los compositores o, eventualmente, la historia de la relación entre ópera e historia. Una mínima clasificación teniendo en cuenta la ambientación de sus argumentos podría, por ejemplo, decir mucho acerca del *campo musical* argentino (y su tan desmedida como impostada pasión por el campo argentino a secas).

Historia de la ópera argentina podría ser un libro interesante aunque su tema no lo fuera. Pero el musicógrafo y crítico periodístico Enzo Valenti Ferro, sin embargo, decidió no escribirlo. Su punto de vista es, más bien, el patentado por una tradición de crítica amateur, hecha por amantes de la música (y en este caso debería decirse amantes de la ópera en general y del Colón en particular) y no por musicólogos. La idea de la historia es aquí la de la mera sucesión cronológica. No hay conclusiones, no se establecen relaciones ni aparece, finalmente, ninguna idea de la historia. Sólo que en tal año se estrenó tal ópera que trata de tal cosa y que en tal otra fecha se estrenó tal otra ópera que trata de tal otra cosa (o, a veces, de la misma cosa). Y todo esto acompañado por afirmaciones inverificables, del tipo "obra sin duda estimable". También, claro, están las frases farragosas y los errores de redacción. Hablando de Pompeyo Camps dice, en la página 66, "pero sería justo no reconocer que, sin innovar en los moldes y tendencias que son clásicas en la obra de este músico, el compositor ha escrito algunas de las páginas que más le honran..." El párrafo no quiere decir nada, es cierto, pero, ¿"sería justo no reconocer"? ¿No será lo contrario?

Si la intención es fundar una especie de épica del género, a partir de títulos tan discutibles artísticamente como *Aurora*, *La hacienda*, *La leyenda del urutaú* o *El matrero*, obviamente no se logra. Si el objetivo, en cambio, fuera proveer de un útil instrumento de trabajo a estudiosos e investigadores, el libro fracasa por su propio formato. La tapa dura, los excesivos blancos en su diagramación (casi como en una edición de poemas de Juan L. Ortiz) y el pretendido lujo de la edición parecen hablar, en cambio, de un objeto sólo apto para coloneros nostálgicos y, para peor, nacionalistas.

Lo grave no es que éste sea un libro tan aburrido para el público general como inútil e incómodo para especialistas. Lo grave es que, además, es un libro que pone en escena los vicios que han convertido la crítica musical, en la Argentina, en una de las actividades más pedantes, autorreferentes e inservibles de las que se tiene conocimiento.♣

NOTICIAS DEL MUNDO

Se llama Julia Alvarez y es una de esas escritoras latinoamericanas (el femenino cuenta) que triunfan en Estados Unidos y que, después, nosotros tenemos que leer porque a ellos les gusta. Es dominicana, en Buenos Aires circuló sin pena ni gloria su *En el tiempo de las mariposas* (Atlántida) y su última novela, *¡Yo!*, ya obtuvo excelentes críticas y un notable éxito de ventas en el país del norte. La protagonisa, Yolanda (Yo o Yoyo) García, vive entre dos culturas (la latina, la anglosajona) sin identificarse con ninguna. La novela consta de 16 capítulos, cada uno de los cuales está narrado por un personaje diferente. *¡Yo!* es tolerante, progresista, defensora de las minorías, feminista y tierna. El multiculturalismo, bah, hecho sentimiento.

Philip Roth (foto) vuelve, en su última novela, a la abominable era del macartismo. El libro se llama *Me casé con un comunista* y cuenta la conversación entre Nathan Zuckerman (alter ego de Roth) y su viejo profesor de inglés de la escuela secundaria y primer mentor, Murray Ringold. Los dos hombres se encuentran bajo las estrellas y rememoran el pasado durante seis noches. Hablan de Ira (el hermano menor de Murray, cuyo nombre, no azarosamente, es la versión española de *anger*) y su prédica en contra del sistema, en contra de los ricos, en contra del ethos capitalista. La historia central de la novela gira alrededor del casamiento de Ira y Eve Frame y el modo en que ambos enfrentan los prejuicios ideológicos de la época. El título de la novela es el título de otro libro, que Eve es obligada a firmar: una denuncia de su marido como espía soviético.

Tan difícil es seguir el ritmo de fusiones y compras de editoriales que acaba de distribuirse en la Feria de Frankfurt la guía *¿Quién pertenece a quién?* En lo que se refiere a las grandes editoriales españolas, la que más rumores hace correr en estos días es Tusquets. La editorial RBA habría comprado el 50 por ciento –hasta ahora en poder de Planeta– de la prestigiosa casa catalana. Por otro lado, el grupo alemán Holzbrinck está tratando de asentarse en la península y se ha encaprichado con el catálogo de Tusquets. Veremos qué queda de tantos tironeos.

El grupo editorial Planeta lanza en kioscos una ¿nueva? colección. Se trata esta vez de grandes éxitos de la novela histórica, "una colección irrepetible". Con encuadernación en tapa dura y al módico precio de $ 9.90 para cada entrega semanal, Planeta ha reunido desde *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* de Enrique Molina, *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez o *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier hasta *En busca del rey* de Gore Vidal o *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera.

Una narrativa moral

La literatura no le importaba como carrera, sino como salvación. Padecía el mal de escribir. Lacan, el psicoanalista, le dijo que no debía saber lo que escribía porque, de averiguarlo, se perdería. Y eso iba a significar su catástrofe.

por Guillermo Saccomano

"Si no fuera escritora, sería una puta", admitió públicamente Marguerite Duras. Convertida en fetiche, mientras su estilo de vestir –chaleco negro, falda recta, jersey de cuello alto, botas– se imponía en las revistas de moda, con su nombre, ella pensaba: "No vale la pena que me cubra con ropa bonita porque me dedico a escribir".

El periodismo, para Duras, con esa prisa que impone, con la desprolijidad que puede advertirse en la redacción urgente, representa a un tiempo la observación, la denuncia y la búsqueda de conocimiento personal. Porque precisamente en sus imperfecciones –erratas, fallidos–, el artículo o la entrevista revelan algo secreto que, más tarde, podrá entreverse en otra expresión: en una novela, por ejemplo. "La escritura nunca me ha abandonado", confesó en *Escribir*. Si este ensayo autobiográfico es fundamental para comprender el motor de sus relatos, no lo es menos para revisar los cuatro libros en formato pocket que reúnen su obra periodística. Editados por Plaza & Janés, los títulos son *Outside*, *El mundo exterior*, *La vida material* y *Los ojos verdes*. Los cuatro circulan, en oferta, en varias librerías de la avenida Corrientes. Comprenden una diversidad increíble de textos, desde sus primeras aproximaciones al género en 1957 hasta mediados de los 90, cuando ya consagrada, Duras insistía en oponerse, como era su costumbre, a toda comodidad intelectual. En los cuatro, con una alternancia inquietante de temas, hay también prólogos, críticas de libros, presentaciones de discos, notas para catálogos de pintura, panfletos, retratos, entrevistas y apuntes.

"No hay periodismo sin moral", escribe Duras. "Todo periodista es un moralista. Es absolutamente inevitable. Un periodista es alguien que mira el mundo, su funcionamiento, que lo vigila cada día, desde muy cerca, que lo ofrece para que se vea. No puede llevar a cabo ese trabajo y a la vez no juzgar lo que ve. Es imposible. En otras palabras, la información objetiva es una mentira total. No existe el periodismo objetivo. Yo me he liberado de muchos prejuicios, entre ellos éste que a mi juicio es el principal". Machacona vertiginosa, jadeante, interrumpiéndose, consciente de la brevedad que se dispone para decir, la prosa de Duras no aspira tanto a la bella forma como a la precisión contundente de lo que se cuenta. Así como desconfía de la objetividad, Duras no vacila en ponerse, como testigo, en primer plano, subrayando que su visión no es otra que la de su propia subjetividad, una subjetividad comprometida con la izquierda. Desde su primer artículo, "Las flores del argelino", queda clara cuál es la posición de Duras frente a la intolerancia y el racismo. Pero, ¿qué significa la izquierda para esta escritora que se identifica, desafiante, con el proletariado y el judaísmo? "Es un inmenso entendimiento referido a la noción ajena a uno mismo a través de estas palabras: sociedad de clases, aún, sí, por completo. Es ver. Sufrir, no poder evitar el sufrimiento. Es sentir deseos de matar y abolir la pena de muerte. Es haber perdido y saberlo, saber el valor irreversible de la derrota y, por tierra quemada, avanzar más que nunca –antes– se había avanzado. Es no lograr nunca admitir la totalidad de lo que es natural, la diferencia de los climas, la del reparto de riquezas, la del color de las pieles.Curiosamente, es haber perdido a Dios menos que la derecha, que reivindica la fe. Y eso sin duda a causa de ese fabuloso desencanto ideológico que conocimos antes: Dios no estaba lejos. Es también haber perdido. La izquierda ha perdido todos sus pueblos, todo su sentido, toda su sangre". A mediados de los 50, Duras entabla amistad con Elio Vittorini, distanciado del PCI de Togliatti. La actitud crítica de Vittorini le sirve de modelo para desprenderse con amargura del PCF y sus intelectuales, entre los que se cuentan nada menos que Sartre y Beauvoir.

"SI NO FUERA ESCRITORA, SERÍA UNA PUTA. PERO NO VALE LA PENA QUE ME CUBRA CON ROPA BONITA PORQUE ME DEDICO A ESCRIBIR". LA AUTORA DE *EL AMANTE* Y SU PECULIAR CONCEPCIÓN DEL OFICIO LITERARIO.

Aunque Duras califica sus textos periodísticos como "alimenticios" –un artículo sobre la Callas, a quien nunca escuchó, le permitió vivir una temporada larga–, en sus páginas fulguran destellos de escritura. Si al escribir una ficción Duras se encierra, clandestina, casi una confinada, el periodismo es la salida al exterior, la realidad que está fuera del papel y la tinta. Una obrera analfabeta le exige tanta atención como una charla con Bataille. La racionalidad de un marginal que cuestiona la sociedad durante su enjuiciamiento, la impavidez de un jubilado descuartizador la atraen con la misma intensidad que la personalidad de Jeanne Moreau o la plástica de Francis Bacon, a quienes reportea como si fuera una cámara. En ninguno de estos textos Duras excluye la emoción. Con júbilo a veces, con desencanto otras, Duras hurga en su memoria y deja constancia de sus pasiones. "Los escritores son objetos sexuales por excelencia", declara en un artículo bautizado "El cuerpo de los escritores". "Los escritores que hacen soberbiamente el amor son menos grandes escritores que aquellos que lo hacen menos bien y con miedo. El talento y el genio invocan la violación, la invocan como invocan la muerte".

"Hay ya demasiadas informaciones en el mundo acerca de la cultura", propone Duras. "Debemos partir solos hacia el continente. Descubrir solos. Llevar a cabo solos este nacimiento. Debemos ser los primeros en descubrir el esplendor de Baudelaire. Y somos los primeros. Y si no somos los primeros, nunca seremos lectores de Baudelaire. Todas las obras maestras del mundo debieran ser encontradas por los niños en los basureros públicos y leídas a escondidas, sin que lo supieran padres y maestros". Desde esta actitud, cabe imaginar, Duras pide que sean leídos estos textos que completan parcialmente –sí, parcialmente– una de las producciones éticas y estéticas más desesperadas y vitales de este siglo.♣